فكر وإبداع

إصدار علمي محكّم

- الانزياح في النص الشعري
- تعاطى المخدرات من منظور فولكلورى
- تحرير المرأة وحقوقها من منظور فينومنولوجى
- التناول النقدى عند جان بيير ريشار
- الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف عود الأوركسترا
- جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدى.
- الاسكورداتورا فى الموسيقى العالمية والعربية
- محمد عثمان جلال بين الترجمة والإبداع.

العدد (٧)
سبتمبر ٢٠٠٠



فكر وإبداع

إصدار متخصص

يعنى بنشر بحوث ودراسات علمية محكمة



المراسلات:

جميع المراسلات توجه باسم المشرف على الإصدار. د حسن البندارى

القاهرة ـ مصر الجديدة . روكسى ـ شارع أسماء فهمى كلية البنات ـ جامعة عين شمس

ت ٥٨٥٦٦٢٣ فاكس : ٥٨٢٨١١٤

فكر وإبداع

إصدار متخصص علمي محكم

يصدر عن مركز الحضارة العربية

* * *

- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة.
تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القوى العربى في إطار المشروع الحضارة العربى المستقل.
يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف الموسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة.
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ونشرة وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات ايجابية تساعد على تحقيق أهدافه.
- الأراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية.

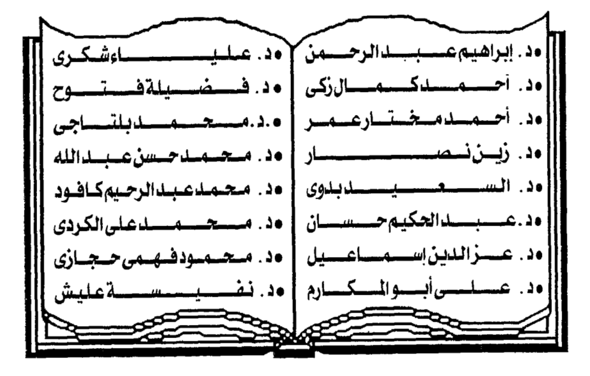
رئيس المركز
على عبد الحميد

مدير المركز
محمود عبد الحميد

مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين - عمارات الأوقاف ميدان الكيت كات.
الجيزة ج. م. ع . تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨




مستشارو العدد


• د. إبراهيم عبد الرحمن
• د. أحمد كمال زكى
• د. أحمد مختار عمر
• د. زين نصار
• د. السعيد بدوى
• د. عبد الحكيم حسان
• د. عز الدين إسماعيل
• د. على أبو المكارم
• د. علياء شكرى
• د. فضيلة فتوح
• د. محمد بلتاجى
• د. محمد حسن عبد الله
• د. محمد عبد الرحيم كافود
• د. محمد على الكردى
• د. محمود فهمى حجازى
• د. نفيسة عليش

المحتويات		الصفحة

بسم الله الرحمن الرحيم

افتتاحية العدد السابع

د. حسن البنداري

يجىء هذا العدد السابع من فكر وابداع بعد ستة أعداد حرصنا فيها على أن نقدم للبيئات العلمية والأدبية والفكرية - «مواد أصيلة وجديدة وموثقة وغير مكررة» - استحقت ثناء القراء المكترثين المستنيرين.

والواقع أن هذا الثناء المواكب لصدور كل عدد من أعداد هذا الإصدار - يؤدى دوره الإيجابى بتهوين المتاعب والصعوبات، وبإزاحة «آثار محاولات مغرضة» للنيل من إصدارنا الفتى، وذلك بمواجهتها بمزيد من المواد الأصيلة المؤثرة، التى يشارك فى اختيارها وفحصها وإقرارها متخصصون مكترثون. تنبض قلوبهم بمعانى الحب والنبل والتعاطف والتفاؤل.

وتشتمل مواد هذا العدد على ثلاثة محاور تهدف جميعا إلى تقديم إضافة إلى المشهد الثقافى العربى والعالمى.

أما المحور الأول، فهو (النقد الأدبى: العربى والأجنبى) على نحو ما نرى فى «الانزياح فى النص الشعرى»، و«جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدى»، و «التناول النقدى للموضوع والمشهد الطبيعى فى قراءات مصغرة لجان بيير ريشار»، و «أدوار المتخاطبين فى رواية جوزيف أندروز»، و «محمد عثمان جلال بين الترجمة والإبداع»، و«العلاقة بين الأدب والعلم».

وأما المحور الثانى، فهو (التوجه الاجتماعى النفسى) كما يظهر فى «تعاطى المخدرات من منظور فولكلورى»، و «تحرير المرأة المصرية المتعلمة وحقوقها، دراسة فينومنولوجية استطلاعية».

ويتمثل المحور الثالث، وهو (الإبداع الموسيقى) «فى: أسلوب مقترح للاستفادة من الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف العود فى العزف مع أوركسترا». و «ودراسة مقارنة للتسويات غير التقليدية لأوتار آلة الكمان فى الموسيقى العالمية والعربية ومثيلاتها فى الموسيقى العربية «الأسكورداتورا»»

ولئن وُصفت مواد هذا العدد بصفات الجدة والأصالة والتوثيق - فإننا نكون قد حققنا الهدف من إصدار فكر وابداع وهو: الإسهام المستمر فى تغذية المشهد الثقافى العربى والعالمى الذى يحتاج - دون شك - إلى المزيد من الجهد والإخلاص والاكترات.

المادة العربية

* البحث
* المقال النقدى

الانزياح فى النص الشعرى

« خذ وردة الثلج نموذجاً تطبيقياً »

د. مراد عبد الرحمن مبروك *

١ ـ مفتتح :

يرتد الانزياح بمفهومه القديم ـ أى الاستعمال غير المألوف للغة من مفردات وتراكيب وصور إلى أرسطو ومن تلاه من النقاد والبلاغيين القدامى والمحدثين. غير أنه شاع فى الدراسات الأسلوبية الحديثة وعنى به بعض النقاد المحدثين من خلال تعبيراتهم وآرائهم النقدية والتحليلية.

فقد تعددت المفاهيم النقدية واللسانية حول مفهوم الإزاحة Displaccment، فأحياناً يعنى بها الإحلال وفى الحين الآخر يعنى بها التكثيف. وتمارس هذا المفهوم إلى حد التداخل مع مفاهيم عديدة أخرى مثل التحوير والمغايرة والانقلاب Glissement والإحالة Referencc والانكسار والانحراف Refraction . غير أن التكثيف والإحلال، أو الإزاحة مصطلحان مأخوذان من مفهوم فرويد للأحلام وتفسيره لرمزية الحلم إذ يقول « إن الإحلال أو الإزاحة والتكثيف فى والأحلام هما العاملان اللذان يتحكمان فى الشكل الذى يكتسبه كل حلم (١).

ويختلف استعمال مصطلح الإزاحة Displaccment عن استعمال فرويد فى أنه يشير إلى تغير النظرة للأدب باعتباره النشاط القادر على إحلال الإنسان فى أزمنة وأمكنة مختلفة ونزوحه عن موطنه وزمانه من خلال الخيال مما يتعارض مع مذهب قصر الأدب على تصوير الواقع.(٢)

* أستاذ النقد الادبى المساعد بكلية الآداب ببنى سويف ـ جامعة القاهرة

فإذا كان مصطلحا الإحلال أو الإزاحة عند فرويد ارتبطت نشأتهما الأولى برمزية الأحلام من حيث اعتماد الحلم عليهما فى عملية التشكيل فإن هذين المصطلحين قد تطورا فى الدراسات الأدبية وأصبح لهما معانى دلالية أكثر شمولية من اقتصارهما على الأحلام لكن هذا لا ينفى ارتكاز هذين المصطلحين على تفسير الأحلام فى بادئ الأمر ثم انتقلا إلى الدراسات الأدبية والنقدية واتسعت مفاهيمها لتشمل فى بعض الأحيان الإحالة Reference ويعنى بها . على حد تعبير " لاينز" - " طبيعة العلاقة القائمة بين الأسماء والمسميات ، فالأسماء تحيل إلى المسميات ، وهذا هو المفهوم التقليدى الذى ظل شائعاً فى الدراسات اللغوية ، غير أن " لاينز" طور هذا المفهوم عندما صرح وهو يتحدث عن طبيعة الإحالة بقوله : " إن المتكلم هو الذى يحيل (باستعماله لتعبير مناسب) ، أى أنه يحمل التعبير وظيفة إحالية عند قيامه بعملية إحالة " (٣) .

وهذا المفهوم الأخير للإحالة هو الشائع فى الدراسات اللغوية والأدبية من ناحية وهو القريب من مفهوم الإزاحة والإحلال من ناحية ثانية . فإذا كانت الإزاحة تعنى بإزاحة المعنى من المستوى المعجمى المباشر إلى المستوى الإيحائى المستوحى من خلال السياق الكلى للنص فإن الإحالة وتعنى بالانتقال إلى معنى خارج النص ومن ثم يعنى كل منهما بالمعنى المزاح أو المحال من السياق اللغوى المعجمى المباشر إلى السياق الإيحائى " وتحدد الصورة البلاغية اليوم كانزيحات عن تعبيرية متعارف عليها ، فالمعروف أن هناك طرقاً عديدة للتعبير عن الفكرة الواحدة وبين هذه الطرق تكرس طريقة واحدة فى الاستعمال العادى تعتبر عادية لاستجابتها لقاعدة عامة يقبل بها مجموع المتحدثين هذه القاعدة العامة تشمل ؛ مناسبة الكلام لقواعد اللغة المعنية ، وواحدية الدلالة وتقنيتها ومناسبة الدرجة الصفر للخطاب ، وكل خروج عن هذه القاعدة العامة يعنى إبراز انزيحات " . (٤)

وقد اختلفت البنيوية وما بعد وما بعد البنيوية عن المدارس النقدية السابقة حول مدى قدرة النص على الإحالة Reference إلى واقع غير أدبى أو حياتى فأنكرت الطاقة الإحالية للأدب ، ومن ثم دفعتا بأن النص الأدبى لا يمكن وصفه بالصدق أو الكذب لأنه لا يحيل القارئ إلى ما هو خارج عنه . ويستخدم " هيليس ميللر " Referent بمعنى جد أحد دعاة التفككية تعبير المجال إليه الرئيس Head خاص وهو ما يسميه التفكيكيون بالمركز Centre (الذى لا وجود له) والذى إذا وجد (و ما ينكرونه) فسوف يمنع التحرك الدلالى للألفاظ ويثبت المعنى" (٥) على أن (الإحالة إلى معنى خارج النص) Logocentrism هو ما وقفت عنده الدراسات الأدبية والنقدية كثيرا وأحياناً يستخدم المصطلح الآخر Phonocentrism مكان هذا المصطلح

الذى اشتقه " دريدا " للإشارة إلى نظم فكرية أو عادات التفكير التى تستند إلى ما يسميه بميتافيزيقيا الحضور Metaphysics of Presence وهو التعبير الذى وجد عند " هايدجر " . ويعنى به الاعتقاد بوجود مركز Centre (وهو ما يعنيه بالحضور) خارج النص أو خارج اللغة يكفل ويثبت صحة المعنى دون أن يكون هو قابلاً للطعن فيه أو البحث فى حقيقته ، ويقول " دريدا " إن مثل هذا الموقف يعتبر مثالياً فى جوهره وأن هدم الإحالة المذكورة معناها أيضاً هدم المذهب المثالى أو الروحى فى شتى أشكالهما " . (٦)

ويمكن القول إن الإحالة تمثل مقوما من مقومات الإنزياح لأن الإنزياح يعتمد على إحالة المعنى الإيحائى المستوحى من السياق إلى المعنى المباشر المصرح به فى السياق وذلك من خلال الترابطات الصوتية والداخلية والخارجية بينهما

ويستند مفهوم الانزياح أيضاً إلى مقومات أخرى مثل الانكسار والانحراف Refraction ، والتحوير والمغايرة والانفلات Slippage ، من حيث أن الانحراف يعنى به " انحراف معانى أو مقاصد الكاتب بسبب مرورها فى منطقة تنتمى لغيره مثلما ينكسر شعاع الضوء عندما يمر من الزجاج أو الماء ، وقد تكون المنطقة داخل النص كالأصوات الأخرى التى يتحدث بها المؤلف أو خارجه مثل استعمال الألفاظ وارتباطاتها فى ثقافة القارئ أو ثقافة الناقد التى لابد لكلمات المؤلف من أن تصارعها قبل الوصول إلى القارئ ، وقد تقع انكسارات أخرى داخل وعيه " (٧) .

أما التحوير أو المغايرة أو الانفلات فيبدو أنه " يمثل المقابل الإنجليزى للمصطلح الفرنسى Glissement الذى يستخدمه لا كان فى وصف التحوير الذى يحدث للحلم حين يرويه صاحبه وقد انتقل مثل المصطلح الفرنسى للإشارة بصفة عامة إلى أى تحوير فى أى معان أو فى الالتزام بموقف ما فى غضون حجة من الحجج وكثيرا ما يكون ذلك تحت تأثير إيديولوجى " (٨).

ومن ثم نستطيع القول : إن الانزياح هو إحلال معنى ما غالباً ما يكون المعنى الإيحائى المستوحى من السياق الكلى للنص محل معنى آخر غالباً ما يكون المعنى المباشر المعجمى أى إزاحة المعنى المعجمى المباشر وإحلال معانى إيحائية ودلالية محله . وذلك من خلال الإحالات الصوتية والتركيبية والسياقية ، أو من خلال الانحراف والتحوير من معنى إلى آخر بغية تعدد دلالات النص وفض مغاليقه وإثارة الدهشة والمفاجأة وإبراز القيم الجمالية .

****

وتتمثل وظيفة الانزياح في عدة مستويات منها :

١-تحقيق عنصر المفاجأة ، ذلك أن النص عندما ينحرف أو ينزاح عن معناه المألوف إلى معنى آخر غير مألوف فإنه يحدث مفاجأة لدى المتلقى " وثمة نظرية ترتبط أشد الارتباط بما نحن فيه من المفاجأة ، وإن شئت فهى أيضاً ترتبط أشد الارتباط بالمتلقى تلك هى نظرية الإعلام التى انتهت إلى أن نسبة الإعلام تقل بقدر ما تزداد نسبة التوقع فإذا كانت نسبة التوقع لوحدة من وحدات الرسالة عالية، فإن قيمتها تقترب من درجة الصفر ، ومن ثم فإنها تدخل فى دائرة الحشو وعكس ذلك صحيح " فأنت تزيد فى إخبار بلاغ من البلاغات كلما كانت الوحدة المنتقاة ضعيفة التوقع . (٩)

" وهنا نشير إلى أن نسبة الإعلام التى قررت النظرية أنها تزداد من ورود غير المتوقع ، لم تكن لتحدث لولا ما يحدثه غير المتوقع من مفاجأة تؤدى إلى استنفار المتلقى وربما إلي امتلاكه بحيث يستقبل الرسالة الإعلامية بكل انتباه ، فأما الشعر – وقد انتهت النظريات الحديثة إلى أنه لا يقصد إلى إبلاغ أو إعلام – فإن تأثيره أو إيحاءه يغدوان أكبر واشد كلما انحرف هذا الشعر وانزاح عما هو مألوف أو متوقع وسينطوى حينئذ بالضرورة على ما هو مفاجئ "(١٠) .

وتعد المفاجأة الناتجة عن الانزياح دليلاً على المتعة الجمالية المنبثقة من النص . ومحورا للتلاقى بين القيم الجمالية التى يطرحها النص والمتلقى المستقبل للنص . ولذلك يقول " بروتون "؛ " إن الصورة وحدها بما تحمله من مفاجأة غير متوقعة هى التى تعطينى مدى الحرية الممكن ، وهذه الحرية من الكمال بحيث تثير فى الرعب " . (١١)

٢-تحقيق اللذة والمتعة الجمالية وذلك من خلال انحراف النص عن المعنى المألوف ، وإحلال قيم ومعانى غير مألوفة فيرى " رولان بارت أن لذة النص قد تحدث عندما يحدث الانحراف إلى المعنى اللامألوف للنص وإلى تجاوز السياق اللغوى الاجتماعى المألوف ، أى تجاوز الكلام الاجتماعى واللهجة الاجتماعية يقول: " ينبغى ألا تكون لذة النص بالضرورة نمطا انتصاريا بطوليا مفتول العضلات ، وهى لا تحتاج أن تظهر بأسها . تستطيع لذتى مرتاحة أن تأخذ شكل انحراف " ويحدث الانحراف فى كل مرة لا أحترم فيها ما هو كل . وبحكم أننى أبدو مأخوذا هنا وهناك كقطعة فلين تتقاذفها الأمواج ، مأخوذا بهوى أوهام وإغراءات وتزهيبات لغوية فإننى أظل مستمرا ودائرا حول المتعة الصعبة المراس intraitable التى توثقنى إلى النص(إلى العائد) يحصل الانحراف فى كل مرة أفقد فيها الكلام الاجتماعى واللهجة الاجتماعية . (١٢)

فالمتعة واللذة تحدث عند " بارت عندما يحدث انزياح وانحراف للنص من معناه اللغوى والاجتماعى المألوف إلى معناه الجمالى

الخالص البعيد عن التفسيرات الاجتماعية واللغوية المباشرة أى أن الانزياح والانحراف عن السياق المألوف عند " بارت " يمنح السعادة لأن الانحراف عنده يساوى البحث عن اللذة التى لا تقوم بغاية اجتماعية أو حياتية .

ومن ثم يولّد الانزياح أو الانحراف عند " بارت " الشعور باللذة والمتعة .

وتتضح القيم الجمالية للانزياح عند " تودوروف " عندما يرى " أن الصفة الوحيدة المشتركة بين كل الصور البلاغية هى قتامتها ، أى اتجاهها لجعلنا نستقبل الخطاب نفسه وليس معناه فقط " (١٣) فالصورة البلاغية لا تقف عند معناها المألوف ولكنها تنزاح إلى الخطاب الكلى للنص . أى تتجاوز المفهوم المعجمى المباشر للصورة إلى مفهوم دلالى يقترن بالخطاب نفسه ، ومن ثم ينزاح المعنى من مستوى معين إلى مستوى آخر .

وتبدو هذه القيم الجمالية للانزياح فى الشعر جلية أيضا عند " ريتشاردز " عندما يقول : " ليست طبيعة الشعر فى كونه جزءا أو صورة من العالم الحقيقى ، وإنما هى فى كونه عالما قائما ومستقلاً ، ولكى تمتلك الشعر تماماً يتحتم عليك أن تدخل هذا العالم وتراعى قوانينه وتتجاهل إبان ذلك كل ما يخصك فى العالم الحقيقى الآخر من معتقدات وغايات وظروف خاصة(١٤) .

فالشعر عنده ليس تصويرا للواقع فحسب بقدر ما هو عالم مستقل له خصائصه وأسراره ومكوناته التى تختلف عن الواقع الحقيقى المباشر من حولنا .

أى أن معناه الحقيقى ينزاح من مستوى التصوير المباشر للواقع إلى التصوير الإيحائى والجمالى له .

٣- إثارة الدهشة نتيجة المغايرة والاختلاف بين المعنى المتوقع " المألوف " والمعنى اللاّمألوف ، حيث يتوقع المتلقى معنى ما لكنه يكتشف أن النص يطرح معانى مغايرة ، ومن ثم يشعر بالدهشة وتكثر تساؤلاته ، ومنذ القدم رأى " أرسطو " أن الدهشة هى أول باعث على الفلسفة (١٥) .

وهناك آراء عديدة لبعض المفكرين يشيدون فيها بعنصر الدهشة فى الأعمال الفنية والأدبية والفلسفية فيرى أحد المفكرين الألمان " أن الدهشة هى أسمى ما فى الوجود ، ولقد وجدت لكى أندهش " . (١٦)

وتعد الدهشة تعبيرا عن القيم الجمالية التى يتحلى بها العمل الأدبى . ولعلنا لا نبالغ حين القول إن جماليات النص الأدبى تتناسب تناسبا طردياً مع الدهشة الفنية التى يثيرها النص .

وعلى الرغم من أن الانزياح يوجد فى معظم النصوص الأدبية الشعرية والقصصية والروائية والمسرحية ، إلا أننا سوف نقتصر فى التطبيق على النص الشعرى لأنه أكثر النصوص

الأدبية اعتمادا على الانزياح وسوف يكون التطبيق على قصيدة " خذ وردة الثلج خذ القيروانية من الديوان الذى يحمل العنوان نفسه للشاعر سعدى يوسف . وذلك على سبيل التمثيل وليس الحصر .

****

١- مستويات الانزياح :

تتعدد مستويات الانزياح فى النص الأدبى لاسيما النص الشعرى ، لما يحمله من دلالات ورؤى متعددة وعلى الرغم من تعدد هذه المستويات إلا أننا نقف عند أهم مستويين من مستويات الانزياح وهما ؛

- الانزياح التركيبى .
- الانزياح الخطابى .

والشكل التالى رقم (١) يوضح طبيعة الانزياح من خلال هذين المستويين ، كما يوضح طبيعة دراستنا التطبيقية للانزياح يضاف إلى ذلك أن كلا المستويين يبنى أحدهما على الآخر ، حيث يبنى المستوى الثانى على الأول ، ويتمم كل منهما الآخر .

ويتضح هذا فى تطبيقنا على قصيدة خذ وردة الثلج خذ القيروانية للشاعر سعدى يوسف على سبيل التمثيل.

ومن خلال الشكل رقم (١) يتضح لنا أنماط الانزياح ومستوياته على النحو التالى :

١-٣ الانزياح التركيبى :

ويعنى به كل تركيب يحيل إلى معنى غير مالوف لدى المتلقى ، وذلك من خلال ترابطات السياق والصيغة فى النص . أو بمعنى آخر هو كل معنى ينبثق من تراكيب النص وينزاح من المستوى المألوف إلى آخر غير مألوف وذلك من خلال الترابط السياقى والصيغى .

ومن ثم ينقسم الانزياح التركيبى إلى جانبين ؛ أحدهما : يعنى بالترابطات السياقية ، والآخر يعنى بترابطات الصيغ اللغوية .

٣-١-أ : الترابطات السياقية :

ويعنى بها الأدوات التى تربط السياق اللغوى للنص خاصة سياق الجمل وذلك من خلال الضمائر ، وعلامات الترقيم ، والوصل ، والفصل ، والعطف ، والسببية والزمنية والإشارة والتأكيد والمقابلة والصورة .

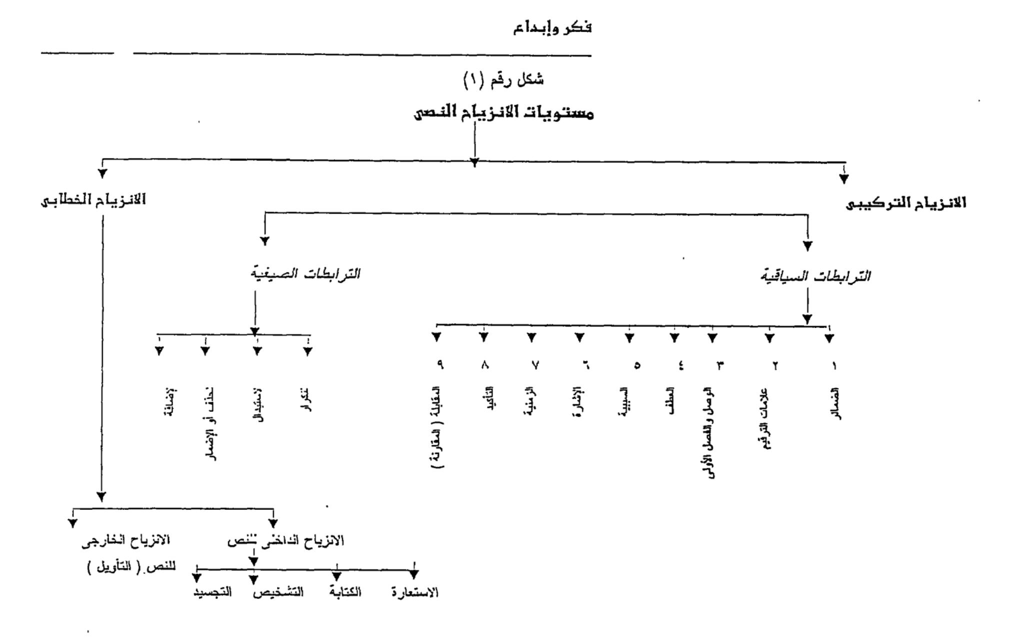
حيث تعمد هذه الأدوات إلى ربط سياقات النص بغية الإسهام فى تشكيل المعنى ومن خلالها تتم الإزاحة . حيث ينتقل معنى النص من المستوى المعجمى المباشر إلى المستوى الإيحائى المتعدد الدلالة ، أو لنقل من البعد الساكن عند مفهوم محدد إلى البعد المتحرك عند مفاهيم عديدة ، ويتضح ذلك على النحو التالى :
-

أولاً- الضمائر :

تعد الضمائر أداة ربط فى سياق النص بين الجمل والكلمات والمعانى وتسهم فى إزاحة المعنى من مستوى لآخر .

وفى قصيدة " خذ وردة الثلج خذ القيروانية تتضح الضمائر فى بعض السطور الشعرية ومنها قوله:"أهو الخريف ؟ (١٧)

شكل رقم (١)


مستويات الانزياح النصي
الانزياح التركيبي
الانزياح الخطابي
الترابطات السياقية
الترابطات الصيغية
١ الضمائر
٢ علامات الترقيم
٣ الوصل والفصل الأولى
٤ العطف
٥ السببية
٦ الإشارة
٧ الزمنية
٨ التأكيد
٩ المقابلة (المقارنة)
تكرار
استبدال
حذف أو الإضمار
إضافة
الانزياح الداخلي للنص
الانزياح الخارجي للنص (التأويل)
الاستعارة
الكناية
التشخيص
التجسيد

وفيها يعد الضمير " هو " رابطاً لسياق الجملة الشعرية بين همزة الاستفهام و " الخريف " وينزاح المعنى من سياقه المألوف الدال على فصل الخريف إلى سياق دلالى أكثر عمقا وهو انقلاب معايير الواقع لدى الذات الإنسانية حيث غدت لا تدرى فصول العام فتتساءل عما إذا كان الحريق الذى يدب فى أوصال البيوت والضواحى والنوافذ والسجائر والشاى دالا على فصل الخريف أم الربيع أم غيرهما ، فقطار العرائس ما يزال يواصل مسيره والذات ما تزال ضائعة فينزاح المعنى من المستوى المعجمى لكلمتى " هو الخريف " إلى المستوى الدلالى المرتبط بسياق النص .

وترد معظم الضمائر فى النص الشعرى لتكون رابطاً للسياق من ناحية وعاملا مساعدا على الإزاحة من ناحية ثانية وأهم السطور الشعرية التى وردت فيها هذه الضمائر هى :

- إلى أين يمضى قطار العرائس بى ؟
- مدن علمتنا قراءة أسمائنا .
- نحن نحن نبين حتى حجارة طفل .
- لنرمى بها فى هدوء البحيرات .
- لم نتعلم كتابة أسمائنا فى الصفائح.
- قد بناها سوانا .
- ولأهل سوانا تكون .
- ولنا أن نغنى لها .
- مثلما ينحنى الغصن .
- أو مثلما يذهل الراحلون .
- ليت النساء الحزينات يودعننى .
- فى الليل كانت قبور هلالية تتمرغ .
- وأسوار بغداد ترفع أبراجها الحجرية .

وهكذا نجد الضمائر تشيع فى معظم السطور الشعرية فى القصيدة وفى معظم كلمات النص مثل : " أحداقنا ، لا تتركونى ، أبرأتنا ، ملابسه ، لنا ، نمشى قالوا ، قلتا ، اهبطوا ، اهبطوا ، انتهت ، أردنا ، انظرى ، انظرى ، جاءت ، حطت يفتشن عنا ، تناءين عنا ، تأتين أنت تأتين ، وجهك ، يفتشن عنا ، أنت لم تدخلى ، أنت لم تسبلى سارت ، ساعاتنا ارتسمت أحببتها ، أحببت فيها ، رفيقى ، هو القلب ، تعرفنى ، لوددت لو أنك ، وددت لو أنك ما كنت ، لو كنت ، لكننا ، حماقاتنا ، أصلى ، قاسمتنى ، أصلى ، قاسمتنى غرفتى فرش ، قاسمتنى ، سريرى مضت ، هدهدتنى ، ولدى ، أضعنا ، لنا ، هرمت ، ذاكرتى وهنت مثل عينى بيتنا ، يجيئون ، يرسلون ، ولدى ، لهم ، بيتى ، أنت تعرفها ، ولدى ، كنت ، هل تذكرته ، تذكرتنى فلتعنى بنى ، هداياه ، أنى ،ولنجمتها .

وهكذا يتضح أن الضمائر تشكل لازمة أساسية فى ربط سياقات النص الشعرى . وأن هذه السياقات لا تقف عند المعنى المباشر بل تنزاح إلى معانى أخرى إيحائية . ونقف عند مثال آخر على سبيل التمثيل يقول الشاعر .

" ولدى !

هل أضعنا الطريق إلى البيت

كان لنا منزل قد ولدت به أنت

لاشك انى هرمت

وذاكرتى وهنت مثل عينى
لكنك الآن يا ولدى تتساءل عن بيتنا
كيف ؟
ماذا أقول إذن للضيوف الذين يجيئون؟

فى هذا النص نجد أن جميع الضمائر المتصلة والمنفصلة تقوم بوظيفة الربط بين الجمل . وأن السياق الذى تشكل من خلال ضمائر الربط حدث له انزياح من المعنى المباشر إلى الإيحائى ، فلا يرتبط خطاب الأب لابنه عند حد البيت بالمفهوم المباشر والمحدود لهذه الكلمة بل يتجاوزه ليشمل الوطن الضائع والأرض المغتصبة والحقوق السليبة . وعلى الرغم من التخصيص فى قوله " كان لنا منزل قد ولدت به أنت " إلا أن ضمير أنت لا يقف معناه عند الأبن فقط بل يشمل كل الأبناء المشردين بعيدا عن ديارهم وأوطانهم وعلى الرغم من أن الوظيفة المباشرة للضمائر هى ربط سياق الجمل والعبارات والكلمات والصور داخل النص . إلا أن هذا الربط يعد اللبنة الأساسية التى قامت عليها المعانى المزاحة . إذ لولا ترابط الأبنية وفق هذا السياق ما تشكل المعنى المزاح .

إن النص من خلال الضمائر الواردة فى السياق يدين الآنا الجماعية التى استسلمت للانهزامية والضياع . ولذلك يستخدم نا الفاعلين فى معظم أبنية النص حتى أنها شكلت لازمة جوهرية ، وعلى الرغم من أن الخطاب موجه إلى المفرد وهو ابنه ، إلا أنه فى حقيقة الأمر يعنى بالأنا الاجتماعية وكل أفراد المجتمع الذين طردوا من أرضهم وأوطانهم ، وهنا تحدث الإزاحة من الأنا الفردية إلى الجماعية ومن المعجمية والمركزية والأحادية إلى الإيحائية والتعددية.

ثانياً - علامات الترقيم:

حيث تعد هذه العلامات أداة ربط للسياق النصى على مستوى الكلمات والجمل والفقرات وأكثر علامات الترقيم شيوعا هى ؛ الفاصلة والنقطة وعلامة التعجب ، وعلامة الاستفهام ، والنقط المتجاورة التى تعبر عن الترابطات النفسية للنص ولعل شيوع علامة الاستفهام فى معظم فقرات القصيدة يثير الدهشة ، وتنتقل من كونها علامة استفهام عادية إلى علامة للحيرة والدهشة والضياع التى تعيشها الذات الإنسانية فى النص الشعرى فيقول على سبيل التمثيل .

-أهو الخريف ؟
-إلى أين يمضى قطار العرانس بى ؟
-هل سننأى طويلا عن الأرض ؟
-عن كل طعم الطفولة تحت اللسان ؟
-وعن قطرات الحليب التى أبرأتنا بها حلمة الأم من رمد ؟
-هل جاء من كربلاء البعيدة
كى يتوسد مترين من تربة باردة ؟
- أقالوا له : سوف نمشى
ولكن إلى آخر المقبرة ؟

-هل تحب التنزه بين المحطات فـــى بـــاطن الأرض ؟

-وأين نريد الوصول ؟

قل كيف أحببتها ؟

-كيف أحببت فيها رفيقى العزيز ؟

-هل مريم المجدلية تعرف ؟

-فهل تدخل البارنة ؟

-هل أصلى إذن للتى قاسمتنى السرير ؟

-هل أصلى أذن للتى قاسمتنى الضمير ؟

-هل أضعنا الطريق إلى البيت ؟

-مـــاذا أقـــــول إذن للضيــــوف الذيــــن يجيئون ؟

-ماذا أقول لمن يرسلون الرسائل ؟

-هل تذكرته ؟

- هل تذكرتنى ؟

أن الوقوف على علامة واحدة من علامات الترقيم وهى الاستفهام توضح مـــدى ارتكاز النص على هذه العلامة ليس لأجـــل الإجابة عليها فحسب ولكنها تقوم بالربط من ناحية وتجاوز الأسئلة التقليدية وانزياحـــــها إلى أسئلة إيحائية متعددة من ناحية ثانيـــة . كما أنها تعبر عن الترابطات النفســية للأنـــا الضائعة نتيجـــة لحـــالات القـــهر والقلـــق والانسحاق والعدمية والتلاشى التى تعيشـــها الشـــخصية مـــن جـــراء اســـتلاب الوطـــن واغتصاب أرضه وهدم دياره وتشريد أهله . ومن ثم تنشأ أسئلة صيرى بدلاً من الأســـئلة التقليدية التى تواكب علامات الاستفهام فـــى النصوص التعليميـــة أى أن الأســـئلة الإيحائيـــة المطروحة فى النص تثير بدورها أسئلة أخـــرى وهذا بدوره يسهم فى تعدد دلالات النـــص ، أن معانى الاستفهام حدث لها انزياح من المســـتوى المعجمى المباشر إلى الإيحائى المتعدد .

وهكذا فى بقية العلامات الأخرى التـــى تربط سياقات النص مـــن ناحيـــة وتســـهم فـــى الانزياح الدلالى له من ناحية ثانية . ويتضح هذا أيضاً على سبيل التمثيل فى قوله هل جاء مـــن كربلاء البعيدة ، كى يتوسد مـــترين مـــن تربـــة باردة ؟ (١٨)

فتأتى علامة الاستفهام لتربط الجملتيـن . معاً وتسهم فى إزاحة المعنى من معناه الـــتراثى حيث حادثة كربلاء إلى معناه المعاصر المواكـــب لمتغيرات الحياة والواقع على أن معظم روابـــط السياق ليس لها معنى فى ذاتها ولكـــن يتشـــكل معناها من خلال موقعها فى الســـياق ، فعلامـــة الاستفهام شكلت رابطاً للجملتين المتتابعتين علـــى مستوى المعنى ، كما أنها شكلت لبنة من لبنـــات السياق وكانت مقوما من مقومات إزاحة المعنـــى إلى البعد الإيحائى المعاصر .

ثالثاً -الوصل والفصل الدلالى :

تشكل أدوات الوصل لاسيما الأســـماء الموصولة رابطاً تركيبياً فى سياق النص ، وكذلك الفصل الدلالى وهو عدم استقامة الـــتركيب فـــى المعنى الحقيقى واستقامته فى المعنى المجـــازى والفنى ، فضلاً عن إسهامها النصى فى تحقيـــق الانزياح .

وفى القصيدة المعنية نجد أن أدوات الوصل والفصل تشكل ملمحا بارزا فيها ، ومن أدوات الوصل قوله(١٩): -

- وعن قطرات الحليب التى أبرأتنا بها حلمة الأم من رمد ؟

-كان ملتبسا بالذى جاء هذه الظهيرة . -

تأتى النساء اللواتى يفتشن عنا .

- اللواتى تناءين عنا .

-لن أكون الذى يتساءل عن فندق الضاحية .

- لن أكون الذى يتهدل فى زاوية .

-والذى كان غير الذى كان .

-لوددت لو أنك عابئة بالذى فى الهواء المباغت .

-وددت لو أنك ما كنت عابئة بالذى فى الهواء المباغت .

-هل أصلى آذن للتى قاسمتنى السرير ؟

-هل أصلى آذن للتى قاسمتنى الضمير ؟

- والفتاة التى قاسمتنى سريرى مضت قبل أن يطلع الفجر .

- باقية كل تلك الغصون التى هدهدتنى .

-ماذا أقول إذن للضيوف الذين يجيئون.

· ويتضح من النص الشعرى أن أدوات الوصل التى اعتمد عليها الشاعر هى الأسماء الموصولة الواردة فى السطور السابقة مثل: الذى ، التى ، اللواتى . ولعلنا لا نجافى الحقيقة حين القول أن أدوات الوصل بمفهومها المباشر كالأسماء الموصولة مثلا باتت ضئيلة فى النص الشعرى المعاصر ، وغدت الترابطات النفسية والحالات الشعورية والتتابع السياقى يحل محلها . لأن النص الشعرى المعاصر ذات إيقاع سريع لاهث - لو جاز لنا استخدام هذا التعبير - نتيجة لعوامل تكنولوجية وسياسية واقتصادية وتقنيات اتصالية وغيرها . ومن ثم يتجاوز الشاعر أدوات الوصل المباشرة فتنزاح لتحل محلها ترابطات نفسية وشعورية وسياقية وتتابعية أخرى .

وعلى الرغم من أن هذه الأدوات لا تشكل انزياحا مباشرا إلا أنها تسهم فى انزياح المعنى من خلال اقترانها بالسياق يقول على سبيل التمثيل :

" آخر المقبرة .

كان ملتبسا بالذى جاء هذى الظهيرة " ص٣٨٦ .

ويتضح الرابط فى استخدام الشاعر للاسم الموصول " الذى " ليكون رابطا بين الجملتين . كما أن المعنى لا يقف عند المستوى المعجمى بل يتجاوزه إلى المستوى الإيحائى لأنه لا يقف عند المقبرة التراثية فى موقعة كربلاء بل ينزاح إلى المقابر العصرية التى تحفر صباح مساء لكل الأبرياء والشرفاء والطامحين لواقع جديد .

فالاسم الموصول هنا يقف عند حد الربط السياقى على أن هذا الربط يشكل لبنة فى السياق وهذه اللبنة هى التى تشكل بدورها الانزياح النصى .

أما الفصل الدلالى فيعنى به " انعدام العلاقة التلازمية الدلالية بين المعنيين ومنها التراكيب غير المقبولة دلاليا " (٢٠) .

وهذا الفصل يشكل ملمحاً بارزاً فى سياق النص الشعرى المعاصر . ولو صح استخدام تعبير انفصال دلالى فهذا الانفصال يكون قاصرا على المعنى الحقيقى لكنه مقبول على المستوى المجازى ، لأن هذا الانفصال الدلالى المجازى يشكل سمة من سمات الإبداع الأدبى المعاصر عامة والشعرى بخاصة " وهذا الانفصال يمكن أن يرأبه التركيب النحوى قسرا لغرض لغوى هو إفساح المجال أمام اللغة للاستعمالات المجازية ولكن التركيب النحوى قد أعطى العهد بأن يلتزم بالعلاقات الدلالية ، ولذلك كان سبيله فى الاستعمالات المجازية أن ينشئ علاقة دلالية جديدة معقولة لتحل محل العلاقة الدلالية المهدرة . (٢١)

ومن ثم ينزاح المعنى المألوف أو لنقل المعنى الحقيقى ليحل محله المعنى المجازى . وذلك من خلال الانفصال الدلالى المجازى .

ويمكن القول إن الفصل أو القطع Syllepse هو انزياح على مستوى التركيب إذ للفصل طبيعة نحوية لكونه ينتج ارتباطا دلاليا فى غياب ارتباط تركيبى .

ويتضح هذا الانفصال الدلالى فى كثير من مواضع القصيدة ومنها قول الشاعر : (٢٣)

" – أخترق الغابة الذهبية .

– كان المطر ناعساً .

– والغابة الذهبية تمتد حتى تلامس هذا القميص الخفيف .

– والطاولة لا ترد السلام .

– يهبط الثلج ريش وساند .

– يخلع غصن بقايا ملابسه كى تطير مع الريح .

–ثلج من القطن مرتسم منذ يومين عند حدود التصور .

– الريح تلهث عند النوافذ .

– الحديقة تدخل .

– والورد يدخل .

– والتين يصنع سُكّره فى هدوء السلال

– السماء هنا غرفتى .

–والسحابة قرشى "

وهنا يتضح الانفصال الدلالى المجازى فى السطور الشعرية السابقة ونقف عند مثال واحد على سبيل التمثيل فى قوله " كان المطر ناعساً " حيث يوجد هنا انفصال دلالى بالمفهوم الحقيقى المطر لا ينتابه النعاس أو النوم كالكائنات الحية الحيوانية ومنها الإنسان . ولكن ينزاح هنا المعنى الحقيقى وهو نعاس المطر ليحل محله المعنى المجازى وهو علاقة التشابه بين الإنسان والمطر ، وهذه المشابهة هى التى بررت قيام علاقة الإسناد النحوى ، ولذلك فالانفصال الدلالى الموجود فى النصوص السابقة هو انفصال على المستوى الدلالى الحقيقى ولكن ليس على مستوى الانفصال الدلالى المجازى . وهكذا فى بقية النصوص المشار إليها نجد أن الانفصال الدلالى وظيفة ترابطية على مستوى السياق فضلاً عن إسهامه فى تشكيل الانزياح النصى . كما يلاحظ أن الانفصال الدلالى غالبا ما يقترن باللغة المجسدة وهى – على حد مفهود اللغويات

البنيوية والوصفية وعلم النفس السلوكي - مجموع من الأحداث والمنطوقات أو الأشكال اللغوية (كالكلمات والجمل) بزاوج بينها وبين المعاني (٢٤) .

وهذه اللغة تتوافق ولغة الإبداع الأدبي المعاصر والانزياح يتشكل من خلال الانتقال من هذه اللغة التقليدية المألوفة إلى اللغة الفنية التجسيدية .

رابعا - العطف :

حيث يشكل نمطا آخر من أنماط الربط السياقي في النص وعلى الرغم من شيوع أدوات العطف في النصوص بعامة إلا أنها تضاءلت في النصوص الأدبية المعاصرة خاصة النص الشعري ، ويرجع هذا - كما ذكرنا انفا إلى اعتماد الشاعر على الترابطات النفسية والشعورية في تضافر سياقات النص .

ويسهم العطف في الترابطات السياقية من ناحية والانزياح من ناحية ثانية لأن الانزياح لا يتم إلا من خلال الترابطات السياقية للنص وهذه الترابطات السياقية تقوم على العطف كنمط من أنماط الربط السياقي .

وأهم أدوات العطف التي شكلت ملمحا في القصيدة المعنية هي " الواو وتضاءلت وتلاشت الأدوات الأخرى ، وقد يرجع للإيقاع السريع الذي تعتمد عليه القصيدة المعاصرة لأن الشاعر يشعر أن كل شئ يتحرك سريعا من حوله وأن التقنيات الاتصالية والمعلوماتية تتقدم ساعة بعد أخرى .

والشاعر عليه أن يسابق هذه المتغيرات أو على الأقل يواكبها ومن ثم يلجأ إلى إلغاء كل أدوات العطف ويقتصر على الواو ليسرها في التناول ، وأحيانا كثيرة يحذف الواو وتنزاح من التركيب لتحل محلها الفاصلة .

كما أن هذه الأدوات لا تحدث انزياحا مباشرا في النص إلا من خلال إسهامها في ترابط السياق . لكن الانزياح قد يحدث لهذه الأدوات نفسها وتحل محلها ترابطات سياقية صغرى كوضع نقطة بين الجمل أو العبارات أو الكلمات أو وضع فاصلة صغرى - كما ذكرنا - لأنها لا تستغرق وقتا من المبدع أثناء العملية الإبداعية وأحيانا تنزاح كل هذه الأدوات ليحل محلها تتابع الحالات الشعورية في النص . وهذه الحالات تكون بمثابة الرابط لسياقات النص . وهذا هو الشائع في معظم الإبداعات الأدبية المعاصرة كالشعر والقصة القصيرة والرواية والنص المسرحي .

خامسا - السببية :

ويعني بها مجموع التعبيرات اللغوية الدالة على ترابط اللاصق بالسابق عن طريق العلة التي تربط بينهما مثل لام التعليل ، فاء السببية ، صيغة المفعول لأجله نتيجة لذلك ، لهذا السبب ، ويترتب على هذا كي ، لأجل ذلك ، هكذا .

وغير ذلك من التعبيرات الدالة على ربط السابق باللاحق عن طريق العلة أو السببية ، وهذه بدورها تؤدى إلى ترابط سياقات النص من ناحية وتسهم فى تشكيل الانزياح النصى من ناحية ثانية ، ويمكن القول " إن علاقة السببية إحدى علاقات الارتباط المنطقى بين المعانى ويقتضى سياق الجملة من المتكلم أحياناً أن يلجأ إلى هذه العلاقة لتكون معيناً له على بيان سبب وقوع الحدث (٢٥) . يقول ابن يعيش : " لابد لكل فعل من مفعول له سواء ذكرته أو لم تذكره إذ العاقل لا يفعل فعلاً إلا لغرض وعلة (٢٦) .

وتتضح السببية فى العديد من المواضع فى النص منها قول الشاعر :

- نحن لم نبن حتى حجارة طفل .

لنرمى بها فى هدوء البحيرات .

- يخلع غصن بقايا ملابسه كى تطير مع الريح .

-هل جاء من كربلاء البعيدة .

- كى يتوسد مترين من تربة باردة .

ويعتمد مبدأ السببية لدى الشاعر على لام السببية وكى التعليلية ليكون ما بعدها سبباً لما قبلها وهنا يتحقق الترابط السياقى عن طريق هذه الحروف والتعبيرات ومن خلال الترابط يتشكل الانزياح ففى قوله " يخلع غصن بقايا ملابسه كى تطير مع الريح " لا يعنى بالغصن أو الطير المعنى المعجمى لها ولكنها تنزاح إلى معنى إيحائى آخر يقصد به الأطفال والنساء والبسطاء الذين يطردون من أوطانهم فى عربات الرحيل وفى عصف الشتاء القارس الذى يصنع غطاء ثلجياً فوق رؤوسهم وأغصان الثلج المتساقط يخلع ملابسهم من فوق إبدانهم لتطير مع جنون الرياح فالمعنى ينزاح من السياق التقليدى المألوف إلى السياق اللامألوف . وذلك عن طريق القرائن اللفظية وأدوات الربط الممثلة فى السببية ، والقرائن الحالية التى تستنبط من السياق .

سادساً - الإشارة :

ويعنى بها استخدام الأسماء الدالة على الإشارة بغية تحقيق الترابط السياقى فى النص ومن خلاله يتحقق الانزياح النصى .

وقد اعتمد الشاعر على الإشارة للترابط السياق فى بعض المواضع ومنها قوله (٢٧) :

- أين يمضى بهذا القميص الخفيف .

- أين يمضى بهذا الخريف .

-هذى المدن .

- وعقبة هذا هو القيروان المقبل .

إن الإشارة فى هذه الأسطر الشعرية تقوم بوظيفتين الأولى : إنها تحقق الترابط السياقى على مستوى الجملة والنص ، وهذه الوظيفة تسهم بدورها فى الوظيفة الثانية وهى تحقيق الانزياح على مستويين الأول على مستوى الجملة حيث يرتبط اسم الإشارة بما بعده إذا كان معرفة ، فيكون بدلاً من اسم الإشارة . ومن ثم ينزاح المعنى من اسم الإشارة إلى ما بعده مثل

قوله هذا القميص ، هذا الخريف ، هذى المدن . أى ينزاح المعنى من الأول للثانى .

والثانى تحقيق الانزياح على مستوى النص حيث ينزاح المعنى من المستوى المعجمى المباشر إلى المستوى الإيحائى ففى قوله " وعقبة : هذا القيروان المقيل ينتقل المعنى من شخصية عقبة التراثية إلى شخصية عقبة المعاصر حيث التطلع للحظات الخلاص والتطهير والفداء ، أى أن المعنى ينزاح من الإشارة إلى الشخصية التراثية إلى الإشارة للشخصية المعاصرة .

سابعاً - الزمنية :

ويعنى بها استخدام التعبيرات الدالة على الزمن بغية تحقيق الترابط السياقى للنص . ومن هذه التعبيرات كلمات مثل ساعة ، شهر ، دهر ، سنة ، لحظة ، برهة ، أسبوع ، صيفاً ، شتاء ، صباحاً ، نهار ، ليلا ... إلخ وترد بعض هذه التعبيرات لتحقق الترابط النصى ، وهذا الترابط يتحقق من خلاله الانزياح ، وأهم السطور الشعرية الوارد فيها بعض التعبيرات الزمنية الترابطية هى : -

- والغابة الذهبية تمتد حتى تلامس هذا القميص الخفيف الخريف ؟
- لا بأس . أهو الخريف ؟
- أين يمضى بهذا الخريف ؟
- يطلع الصبح أخضر .
- الليل يكتظ بالهاربين .
- عربات الشتاء الطويل .
- كان ملتبسا بالذى جاء هذى الظهيرة.
- قالوا له مرة : أننا سوف نمشى .
- أيا داخل القيروان تؤرخ بالشمس ساعاتنا .
- دع لنا ساعة للتأمل .
- أو لحظة للأمل .
- أنا من ساعة البرج .
- ترسل الشمس برقية نلتقى بعد شهرين .
- تلميذة تتورد فى سر هذا الشتاء .
- ولكن لى رايتى الآن .
- هذا العشاء الأخير .
- لكننا – ولنصدق قليلاً حماقاتنا – فى العشاء الأخير .
- لكنك الآن يا ولدى تتساءل عن بيتنا.
- ليلة الأحد الثامنة .
- المساء المهيأ ينتقل الآن بين العمارات .
- المساء المهيأ حصن عشاقه خلف أبوابهم
- ولنجمتها ساعة الاحتكام .
- للنوافذ فى ليلة العيد . (٢٨)

وهكذا نجد أن الزمنية تشكل ملمحا بارزا فى سياق النص الشعرى حيث تظل ملازمة لمعظم الصور الشعرية فى القصيدة وتحقق أمرين أساسيين ؛الأول : الترابط بين تضاعيف الجمل والصور فى السياق الشعرى . وهذا ما نلحظه فى كل سطر شعرى من السطور السابقة المشار إليها حيث تحقق ترابط الجملة الشعرية من ناحية وترابط السطور الشعرية مع بعضها البعض من ناحية ثانية ، فعندما يقول على سبيل التمثيل :

" أيا داخل القيروان المقيل .
أيا داخل القيروان ، تؤرخ بالشمس ساعاتنا بالمسامير أربعة .
(الماضي في الشروق ساعتان) .
دع لنا ساعة للتأمل .
أو لحظة للأمل " . (٢٩)

نجد أن التعبيرات الدالة على الزمن مثل " تؤرخ بالشمس ساعاتنا " ، " ساعتان " " ساعة " تحقق الترابط بين السطور الشعرية عن طريق ارتباط المعانى الزمنية بما قبلها وما بعدها ، كما أنها تحقق الانزياح عن طريق إزاحة المعنى من الماضى إلى الحاضر . حيث لم تعد المدن العربية فى عصرنا الراهن مثلما كانت عليه فى الزمان القديم ، فقد كبلتها القيود والسلطة وسيطر عليها الضياع فى وقتنا الراهن حتى أنه لم نعد نمتلك ساعة واحدة نتأمل فيها واقعنا أو نتطلع فيها للحظة من أمل قادم قد يأتى أو لا يأتى .

ونجد الانزياح أيضا عندما يقول " يطلع الصبح أخضر " فينزاح المعنى من المستوى المباشر المألوف إلى المستوى الإيحائى حيث يقترن المعنى بالصباح الغض الذى يشرق فى بواكيره الأولى فيكون غضا كالنبات فى مراحله الأولى .

وكذلك نجد الانزياح فى قوله : " المساء المهيأ ينتقل الآن بين العمارات " ، وقوله : المساء المهيأ حصن عشاقه خلف أبوابهم . ويتمثل الانزياح فى إضفاء معانى تشخيصية على المفردات الزمنية . حيث ينتقل المساء من معناه المباشر إلى معنى إيحائى نجد فيه الزمن المسائى ينتقل من موضع لاخر ، ويحصن عشاقه خلف أبوابه .

وهكذا فى معظم السطور الشعرية الواردة نجد أن التعبيرات الزمنية تقترن بالترابط السياقى صيغا ، والانزياح فى الحين الاخر .

ثامنا - التأكيد :

ويعنى به استخدام المؤكدات اللفظية أو المعنوية أو القرائن الحالية الدالة على التأكيد بغية تحقيق الترابط السياقى للنص من ناحية ، والانزياح النصى من ناحية ثانية . وقد شاع هذا النمط التعبيرى فى العربية قديما وحديثا يقول العلوى : " اعلم أن دخول التأكيد فى الكلام ليس أمرا حتما ، ولا يكون على جهة الوجوب وإنما يكون وروده على وجهين أحدهما : أن يكون الكلام معلوما فى النفس لا يقع فيه شك . فما هذا حالة أنت فيه بالخيار بين تأكيده وتركه . وثانيهما : أن يكون غير معلوم أو يكون مشكوكا فيه . وما هذا حالة فالأولى تأكيده ؛ لإزالة احتماله (٣٠) .

كما أن التأكيد يأتى متوافقا فى كثير من الأحيان مع الحالات الشعورية والنفسية ومع سياق النص ، وفى هذه الحالة يشكل التأكيد لازمة أساسية فى السياق ويفيد فى عملية الترابط النصى . وقد يأتى التأكيد مقترنا بتعبيرات إيحائية ودلالية وحينئذ يؤدى إلى حدوث الانزياح النصى . وهذا ما نجده فى معظم الإبداع الأدبى المعاصر ، والشعرى بخاصة .

وفى القصيدة المعنية يتضح التأكيد بشتى أنماطه المختلفة فى كثير من مواضع القصيدة ، يقول على سبيل التمثيل . (٣١)

- ناعسا فى قطار العرائس ، أخترق الغابة الذهبية .
- ناعسا .
- والغابة الذهبية تمتد حتى تلامس هذا القميص الخفيف .
- الخريف ؟
- لا بأس أهو الخريف ؟
- إلى أين يمضى قطار العرائس بى ؟
- أين يمضى بهذا القميص الخفيف .
- أين يمضى بهذا الخريف .
- نحن لم نبن حتى حجارة طفل .
- لم نبن حتى جناحا لعينين .
- قد بناها سوانا .
- ولأهل سوانا تكون .
- مكتظة بالمذابح أحداقنا .
- الليل يكتظ بالهاربين .
- مرت بنا عربات المغيرين .
- مرت بنا عربات النجوم .
- عربات الرحيل .
- عربات الشتاء الطويل .
- عربات العويل .
- وقالوا له مرة أننا سوف نمشى .
- أقالوا له سوف نمشى .
- قالوا : دمشق . وقلنا : الفراتان .
- قال : اهبطوا أرض مصر إلى آخر السبحة الذهبية .
- لا مربط للجياد .
- ولا ربط للجنود .
- وقالوا اهبطوا أرض مصر .
- شئ من الرمل لى .
- شئ من الأمر لك . ...
- كانت نقول له : أن موسكو تضيق .
- يقول لها : الأرض واسعة .
- انظرى فى العيون الوسيعة عبر المحطات .
- وانتظرى النبع .
- تأتى النساء اللواتى يفتشن عنا .
- اللواتى تناءين عنا .
- وتأتين أنت البهية .
- تأتين دافئة مثلما يدفأ الثلج .
- تأتى النساء اللواتى يفتشن عنا .
- اللواتى تناءين عنا .
- وتأتين أنت البهية .
- تأتين دافئة مثلما يدفأ الثلج .
- أنت لم تدخلى .
- أنت لم تسبلى خصلة الشعر لصق جبينى.
- متعبا كان عقبة .
- متعبة كانت الخيل .
- لن أكون الغريب المغنى هنا .
- لن أكون الغريب .
- لن أكون الذى يتساءل عن فندق الضاحية.
- لن أكون الذى يتهدل فى زاوية .
- قل كيف أحببتها .
- كيف أحببت فيها ... رفيقى العزيز ؟
- هذا العشاء الأخير .
- وهذا هو الصلب ,

- لوددت لو أنك عابثة بالذى فى الـــهواء المباغت .
- وددت لو أنك عابثة بالذى فى الـــهواء المباغت .
- فى الغرفة الدافئة .
- فى الغرفة الدافئة .
- هل أصلى إذن للتى قاسمتنى السرير.
- هل أصلى إذن للتى قاسمتنى الضمير؟
- باق هو النهر .
- باقية كل تلك الغصون التى هدهدتنى.
- وباقية لمسة الساحرة .
- ماذا أقـــول إذن للضيـــوف الذيـــن – يجيئون ؟
- ماذا أقول لمن يرسلون الرسائل ؟
- بيتى على النهر لا شك .
- بيت به نخلة .
- هل تذكرته ؟
- هل تذكرتنى ؟
- لنقل أن قبل الكلام انتهاء الكلام .
- لنقل لعصافير موسكو السلام .
- لنقل لبنادق موسكو السلام .
- لنقل لسماوات موسكو السلام .

ومن خلال هذا التتـــابع الشـــعرى يتضح لنا مدى سيطرة التأكيد علـــى بنـــاء النص ، خاصة التأكيد القائم علـــى التكـــرار اللفظى مثل تكرار كلمـــات بعينـــها وجمـــل شعرية بل وصور شعرية كاملة . هذا التكرار اللفظى يفيد التأكيد مـــن ناحيـــة والـــترابط السياقى من ناحية ثانية والانزياح مـــن ناحيـــة ثالثة.

وإذا وقفنا مقطع شعرى فـــى الفقـــرة الرابعة من القصيدة المعنيـــة نجـــد أن التـــأكيد اللفظى يأخذ عدة أبعاد منها :

أ) أنه يؤدى إلى ترابط السياق فى النص الشعرى من أول قوله : " مشرب البيرة الفاترة إلى قوله " أو لحظة للأمل " وفى هذه الفقرة يتم التأكيد عن طريق ترابط المعانى بين السطور الشعرية فـــى قوله :

" تأتى النساء اللواتى يفتشن عنا
اللواتى تناءين عنا .
وتأتين أنت البهية .
تأتين دافئة مثلما يدفأ الثلج .
ألمح من فرجة الباب وجهك .
خصلة شعر أمامية .
وتهاويل من معطف " (٣٢) .

فنجد أن هذه الفقرة الشـــعرية تتكـــرر مرتين بغية التأكيد اللفظـــى للمعنـــى ، لأن هـــذا التكرار يتوافق مع الحالات الشعورية للشاعر من ناحية ومع المعانى التى يبغى توصيلها من ناحية ثانية ، وكأن ورودها مرة واحدة فـــى النـــص لا يفى بمقتضيـــات الشـــعور الكلـــى للشـــاعر ولا بالمعانى الكلية التى يود طرحها . فضـــلا عـــن تحقيق مبدأ الترابط النصى بين السطور الشـــعرية .

ب) يسهم التأكيد فى تحقيق الانزيـــاح النصـــى . وذلك من خلال الرغبة فى تأكيد معانى ومفـــاهيد نصية بعينها ففى النص الســـابق علـــى ســـبيل

التمثيل نجد الانزياح يتحقق فى انزياح المعنى من المستوى المباشر - الذى يقف عند حد قدوم النساء وهن يفتشن عن الشاعر فتارة يقتربن منه وأخرى يبتعدن عنه - إلى المستوى الإيحائى الذى يقرن صورة المرأة بصورة الوطن أو القيم الإنسانية النبيلة التى يتطلع إليها الإنسان خاصة فى قوله " وتأتين أنت البهية " يل تحقق مفارقة المعنى فى قوله تأتين دافئة مثلما يدفأ الثلج ، فيقرن الدفء بالثلج وهما صورتان متناقضتان ، لكن هذا التناقض يتوافق وحالات التناقض والتباين التى تستثرى فى الواقع المعيش ،كما أن هذا التناقض مبرر من الناحية الفنية .

وهكذا نجد أن التأكيد بشتى أنماطه فى النص - يحقق الترابط النصى من ناحية والانزياح الدلالى من ناحية ثانية - حيث تنتقل دلالة السطر الشعرى من معنى إلى معنى آخر فإذا كان الثلج باردا فى الواقع ففى النص يكون دافئا بدفء المحبوبة التى يتطلع إليها الشاعر بعد أن جمدها الواقع وجعلها صامتة لا تقوى على الكلام .

تاسعا - المقابلة " المقارنة ":

ويعنى بها ورود تعبيرات لغوية فى النص تكون متقابلة من حيث المعنى وهذا التقابل يحدث نوعا من الترابط السياقى والانزياح النصى .

وفى القصيدة المعنية نجد المقابلة فى بعض السطور الشعرية منها قوله :

- مدن علمتنا قراءة أسمائنا .

لم نتعلم كتابة أسمائنا فى الصفائح .

- يطلع الصبح أخضر .

الليل يكتظ بالهاربين .

- كانت تقول له : إن موسكو تضيق .

يقول لها : الأرض واسعة .

- اللواتى تنائين عنا .

وتأتين أنت البهية .

وهكذا حتى نهاية النص نجد التعبيرات والمعانى المتقابلة فى بعض سطور القصيدة ، فعلى الرغم من الزعم بأن المدن علمتنا الكتابة والقراءة غير أن حقيقة الأمر أننا لم نتعلم شيئا حتى كتابة أسمائنا . وعلى الرغم من أن الصبح قد أشرق غضا يانعا إلا أن الليل يكتظ بالهاربين والضائعين فى جحيم الواقع . وعلى الرغم من أن المحبوبة تصرح أن المدن تضيق إلا انه يؤكد أن الأرض واسعة . وبرغم بعد النساء عنه إلا أن المحبوبة تقترب منه .

وهذه المقابلة أو إن شئنا الدقة المقارنة فى سياق النص تؤدى إلى ترابط المعانى والجمل فى النص الشعرى ، ومن خلال هذه المقارنة يتضح الانزياح . ففى قوله (مدن علمتنا قراءة أسمائنا

لم نتعلم كتابة أسمائنا فى الصفائح) فينزاح المعنى من مجرد كتابة الأسماء إلى تعرية " اقع وكشف زيفه وحقيقة الجهل الذى يكتنف الواقع . إذ لم نتعلم حتى كيفية بناء أحجار صغيرة لطفل

وما نزال عالة على الآخرين يصنعون لنا كل شيئ حتى قوتنا اليومى لم نعد قادرين على توفيره . فقد شيد كل المدن قوم سوانا . ونحن ما نزال غير قادرين على شيئ .

****

٢-١-ب

الترابطات الصيغية :

ويعنى بها الصيغ اللغوية المفردة التى تربط السياق اللغوى للنص وذلك من خلال التكرار أو الاستبدال أو الحذف الإضمار أو الإضافة ويتحقق من خلالها الترابط السياقى من ناحية والانزياح النصى من ناحية ثانية . وتتضح هذه الترابطات الصيغية على النحو التالى :

أولا – التكرار :

وهو تكرار صيغ لغوية معينة فى سياق النص تؤدى بدورها إلى ترابط السياق والانزياح الدلالى .

وفى القصيدة المعنية نجد أن التكرار يشكل لازمة أسلوبية فيه .وقد اتضح لنا بعض هذا التكرار فى محور التأكيد اللفظى . غير أننا نعنى فى هذا الموضع بتكرار الصيغ اللغوية المفردة التى شاعت فى النص الشعرى ومنها كلمات مثل : " ناعسا – الغابة الذهبية قطار العرائس – القميص الخفيف – الخريف – لم نبن – النجوم – مرت بنا عربات – آخر المقبرة – قالوا – قلنا – –قال – أ هبطوا أرض مصر – مشرب البيرة الفاترة – صامت تأتى النساء اللواتى يفتشن عنا – اللواتى تناءين عنا – وتأتين أنت البهية – تأتين دافئة مثلما يدفأ الثلج .

ألمح من فرجه الباب وجهك – خصلة شعر أمامية وتهاويل من معطف – لا غناء ولا جمرة – السجائر فى الجيب – الصمت فى القلب – متعبا – عقبة – القيروان – لن أكون – الغريب – الخيل – الثلج – هل أصلى إذن للتى قاسمتنى – السماء – السحابة – باقية – ولدى – بيتى – الكلام – السلام – موسكو الظلام .

ويتضح لنا أن هذه المفردات اللغوية تكررت اكثر من مرة فى سياق النص الشعرى وأنها كانت رابطا لتضافر بنى الجملة الشعرية الواحدة . كما أنها جاءت فى أكثر من موضع لتسهم فى الانزياح النصى . وذلك عندما يختلف معناها المعجمى الأحادى عن معناها الذى يرد فى السياق ، ومن ذلك على سبيل المثال قوله :

" ساحة بالطباشير مرسومة
والذى كان غير كان
ثلج من القطن مرتسد منذ يومين عند حدود التصور " (٣٣) .

فمن الكلمات التى تكررت فى معظم بنى القصيدة ووردت فى هذا النص كلمتا " سلحة " . " ثلج " والكلمتان فى سياقهما المفرد لهما معنى مألوف هو المعنى المعجمى لهما ولكن معناهما فى السياق قد حدث له إزاحة من المعنى المألوف إلى آخر غير مألوف . فالساحة انتقلت من مجرد مكان متسع وخال إلى مجرد مكان فى

لوحة مرسوم بالطباشير وهذا المكان قد تغيرت معالمه إذا لم يعد هو المكان المرجو أو المألوف أو الذى يتطلع إليه الشاعر ، لأن كل شيئ قد تغير والذى كان كائنا فى الماضى لم يعد كائنا الآن . وكذلك الأمر بالنسبة لكلمة الثلج ، فهى لها معنى معجمى مألوف ولكنها فى السياق حدث لها إزاحة دلالية – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – فبدلا من كونها تدل على قطعة المياه المتجمدة حدث لها إزاحة وأصبحت تدل على قطعة القطن البيضاء الثلجية اللون التى ترسم للزينة فى مناسبات الأعراس المختلفة .

ولكن الشعور بمتعة العرس لا تتم لأن الشرطى يحاصر كل شيئ جميل فى الواقع فيفقده لذته ، ومتعته .

وهكذا فى معظم التعبيرات الإفرادية المكررة نجدها تحقق ترابط الجملة من ناحية والازاحة النصية من ناحية ثانية .

ثانيا – الاستبدال :

ويعنى به استبدال علامة بأخرى أو إحلال مفردة لغوية محل أخرى وحينئذ ينزاح المعنى من إحداهما إلى الأخرى . ويؤدى الاستبدال فضلا عن الإزاحة إلى إيجاز النص وتكثيفه وتعدد دلالاته بتعدد ثروته اللفظية . لأن فهم معنى الكلمة يقترن بمجموعة الكلمات المتصلة بها دلاليا ومن ثم يرى ليونز " J. Lyons أن الكلمة هى محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى وداخل الحقل المعجمى " . (٣٤) .وللحقل المعجمى دور كبير فى عملية الاستبدال لأن كل كلمة لها خلية لفظية ودلالية تدور فى فلكها ومن الممكن أن تحل كلمة محل أخرى فى نفس الخلية طالما أنها تنتمى لنفس الحقل الدلالى .

ولذلك يرى أصحاب نظرية الحقول المعجمية " أن العلاقات الاستبدالية لا تخرج فى أى حقل معجمى عن الترادف Synonymy والاشتمال أو التضمين hyponymy وعلاقة الجزء بالكل Part – Whole relation والتضاد Antonymy والتنافر Incompatibility " (٣٥).

ويعرف " براون وميلر " , Brown E. K and Miller , J. E . العلاقات الاستبدالية بأنها " تلك التى تعقد بين المفردات القابلة للاستبدال بصورة تبادلية فى سياق ما ، ويعرفان العلاقات التلازمية بأنها تلك التى تعقد بين الصيغ Form أو أصناف الصيغ Form Classes داخل تركيب ما " . (٣٦)

ولعلنا لا نبالغ حين القول إن الاستبدال يعد أكثر الأنماط التركيبية اقترانا بالانزياح النصى لاعتماده على الخلية اللفظية المتعددة الدلالة وعلى الحقول المعجمية التى تنتج استبدال الكلمات داخل النص الواحد .

وفى القصيدة المعنية نجد الاستبدال فى بعض المواضع الشعرية ومنها على سبيل المثال قوله :

١– متعبا كان عقبة .

٢– زيتونة لوحت لجواد المحارب سارت إليه .

٣– وعقبة هذا هو القيروان المقبل .

٤- أيا داخل القيروان ، تــؤرخ بالشــمس ساعاتنا .

٥- مــاذا أقــول إذن للضيــوف الذيــــن يجينــون ؟

٦- ماذا أقول لمن يرسلون الرسائل ؟

ففى هذه السطور الشعرية نجد أن كلمة عقبة تستبدل بكلمتــى المحــارب فــى السطر الثانى ، وداخل القيروان فى الرابــع كما تستبدل كلمة " الضيوف " فــى الســطر الخامس بكلمة من يرسلون الرســـائل فــى السطر السادس .

وهذا الاستبدال على الرغــم مــن وظيفته المباشرة فى ربط السياق إلا أن لـــه وظيفة جوهرية أخرى وهى الانزياح النصــى فعندما تحل كلمة المحارب محل كلمة عقبــة فينزاح المعنى من مجرد الإشارة إلى اســـم عقبة إلى معنى آخر وهو ذكر صفـــة مـــن صفات عقبة وهى المحارب . بل ينزاح لفـظ المحارب أيضا فلا يقف عند الإشـــارة إلـــى عقبة بل يشير إلى المحارب المعاصر الـــذى يتطلع إليه الشاعر كى يحرر الوطن والأرض السليبة .

وهكذا فى بقية النص الشعرى نجد أن الاستبدال يقوم بوظيفة الانزياح النصـــى ويشكل ملمحا بارزا فى الترابط السياقى .

ثالثا – الحذف و الإضمار :

ويعنى بالحذف اختفاء علامة مـــا من السياق ووجود قرائن حالية تــدل علــى حذفها أما الإضمار فيعنى به اختفاء علامة مـــا من السياق ووجود قرائن لفظية تــــدل عليـــها .

ويقوم كل من الحذف والإضمار بوظيفـــة الربـط السياقى للصيغ اللغوية إلى جانب تحقيق الانزياح النصى .

ونجد الحذف والإضمار فـــى مواضـــع عديدة من القصيدة المعنية ومنها علـــى سـبيل المثال قول الشاعر :

- أين يمضى [ ] بهذا القميص الخفيف (حذف كلمة قطار العرائس) .
- أين يمضى [ ] بهذا الخريف (حذف كلمـــة قطار العرائس) .
- لنرمى بـــ [ها] فـــــى هـــدوء البحــيرات (إضمار كلمة حجارة) .
- ولنا أن نغنى لـــ [ها] . (إضمـــار كلمـــة المدن) .
- كان [ ]ملتبسا بالذى جاء هـــذه الظــهيرة (حذف المخلص"الحسين") .
- هـــل جـــاء [ ] مـــن كربــلاء البعيـــــدة (حذف المخلص " الحسين) .
- كـــانت [ ] تقــول أن موســكو تضيـــق (حذف المحبوبة) .
- يقــول لـــــــ (هـــــا) الأرض واســـعة (إضمار المحبوبة) .
- [ ] اللواتى تناءين عنا (حذف النساء) .
- ألمــح مـــن فرجـــة البـــاب وجـــــهد [ك] (إضمار المحبوبة) .
- وفى الصيف سوف ترى [ ] الحـــب أول (حذف المحبوبة) .

- قل كيف أحببت [هـا] ؟ (إضمار المحبوبة) .
- كيف أحببت فيـ [هـا] ... رفيقي العزيز (إضمار المحبوبة) .
- قل لـ [هم] إنني أعرف الدرب (إضمار للضيوف) .
- يدخلـ [ها] شقة بعد أخرى (إضمار المساء) .
- حاملا [ ] في قرارة أكياسه المنتقاة هداياه (حذف المساء) .
- دون أن يتذكر [ ] أني وحيد بعيد (حذف المساء) .

وهكذا نجد أن الحذف والإضمار يشكلان ملمحا بارزا في نسيج النص الشعري ويؤديان إلى ترابط أبنية الجملة الشعرية من ناحية والانزياح من ناحية ثانية .

ففي النص السابق نجد أن الفراغ بين القوسين المستطيلين يدل على موضع الكلمة المحذوفة لأن السياق الملفوظ يدل على المحذوف ويحمل دلالته فينزاح المعنى من الكلمة المحذوفة إلى الموضع الدال على الحذف في السطر الشعري ووضعنا أمام كل سطر شعري الكلمة المحذوفة والتي يتم استنباطها من السياق .

كما أن الضمائر الموضوعة بين قوسين مستطيلين في السطر الشعري تدل على موضع الكلمة المضمرة حيث تختزل الكلمة في ضمير يدل عليها وينزاح المعنى من الكلمة المضمرة إلى الضمير الدال عليها ..

ولا يقف الانزياح عند هذا الحد بل أحيانا نجد أن الكلمة المحذوفة أو المضمرة في داخل السياق تحمل بعدا دلاليا غير البعد المعجمي لها .ومن ثم ينتقل المعنى من المستوى المعجمي إلى الإيحائي . كما في قوله " ألمح من فرجة الباب وجهك " فالإضمار في كلمة المحبوبة يقترن بالأرض والوطن والبيت وكل مكان أليف أرغم الشاعر على تركه يصبح محبوبا لديه .

رابعا - الإضافة :

ويعني بها السوابق واللواحق التي تضاف إلى بنية الكلمة وكذلك المضاف والمضاف إليه حيث تؤدي الإضافة إلى ربط سياق الجملة في النص الشعري وفي ذلك يشير " برجشتراسر " إلى أن الإضافة سامية الأصل وأن المضاف لم يكن معربا في الزمان القديم وأن عدم إدخال أداة التعريف عليه هو مما تشترك فيه العربية والآرامية " . (٣٧) ويرى بروكلمان أن " المضاف والمضاف إليه في اللغات السامية يرتبطان بعضهما ببعض إرتباطا وثيقا يكاد يحيلهما في بعض الأحيان كلمة واحدة " (٣٨) .

ونجد الإضافة على مستوى الكلمة الواحدة مثل السوابق واللواحق أو الإضافة على مستوى التجاور مثل المضاف والمضاف إليه تؤدي إلى ترابط السياق على مستوى الجملة الشعرية ومن ثم على مستوى النص كما تسهم في تحقيق الانزياح النصي . . لأن الإضافة إذا كانت ضمائر أو حروف مضارعة أو أل تعريف

حينما تلتصق ببنية الكلمة سواء كانت سابقة أو لاحقة حينئذ قد تؤدى إلى تعديل المفهوم الدلالى للكلمة ومن ثم تؤدى إلى انزياح المعنى .

ولا نبالغ حين القول إن معظم السطور الشعرية فى القصيدة المعنية اعتمدت على الإضافة وفق المفهوم الذى أوضحناه ، ولذلك نقف عند بعضها على سبيل التمثيل لا الحصر .

يقول الشاعر :

- ناعسا فى قطار العرائس أخترق الغاية الذهبية (مضاف إليه + أل التعريف _ ألف المضارعة) .
- كان المطر (أل التعريف)
- ناعسا .
- نائما فى بيوت الضواحى (مضاف إليه + أل التعريف) .

وهكذا حتى آخر النص الشعرى نجد إضافة المضاف إليه والسوابق واللواحق إلى بنية الكلمة يشكل ملمحا بارزا ، وهذه الإضافة تسهم فى الارتباط السياقى من ناحية وفى الانزياح من ناحية ثانية ؛ حيث يستحضر الشاعر صورة الواقع المعيش الذى يتحول إلى واقع خريفى تسقط منه كل مظاهر الجمال ولا يملك غير النوم فى البيوت النائية فى ضواحى المدينة التى بناها الآخرون .

****

٢-٢

الانزياح الخطابى :

ويعنى به النسق النصى الذى يحيل إلى معنى غير مألوف لدى المتلقى وذلك من خلال التتابعات الصورية للنص وارتباطها بالإحالات الخارجية التى يشكلها النص من ناحية والأنماط الاستعارية للصورة كالمجاز والكناية والاستعارة والتجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس من ناحية ثانية ومن ثم ينقسم إلى قسمين ؛ الأول الانزياح الداخلى للنص والثانى الانزياح الخارجى .

٢-٢-أ

الانزياح الداخلى للنص :

ويعنى به الانزياح الذى يعتمد على المقومات الصورية التتابعية التى أسهمت بدورها فى تشكيل الانزياح الخطابى ومن هذه المقومات الاستعارة ، والكناية ، والتشخيص ، والتجسيد ، وتراسل مدركات الحواس . فهذه المقومات لها معنيان أحدهما حقيقى والآخر مجازى . وانتقال المعنى من الحقيقى إلى المجازى يسهم فى تشكيل الانزياح النصى . ونقف عند بعض النماذج التطبيقية لهذه المقومات على سبيل المثال لا الحصر .

١- الاستعارة :

وهى تعد أحد المقومات الأساسية للانزياح الخطابى فى النص الشعرى . فضلا عن كونها موضع اهتمام العديد من اللسانيين

والفلاسفة وعلماء المنطق وعلم النفس والانثروبولوجيين والنقاد والأدباء وغيرهم .

ومن أهم الأسس التى تقوم عليها الاستعارة مبدأ الازدواجية الدلالية – لو جاز لنا استخدام هذا التعبير – أو الإبدالية على حد تعبير " مولينو " وهى أن كل كلمة يمكن أن يكون لها معنيان ؛ معنى حقيقى ، ومعنى مجازى وأن الاستعارة تحصل باستبدال كلمة حقيقية بكلمة مجازية وهذا الاستبدال مبنى على علاقة المشابهة الحقيقية أو الوهمية " (٣٩) .

ونجد الانزياح القائم على الاستعارة فى العديد من مواضع القصيدة المعنية ومنها قول الشاعر :

-كان المطر ناعسا .
- نائما فى بيوت الضواحى .
- يطلع الصبح أخضر .
- فى الليل كانت قبور هلالية تتمرغ تحت النجوم .
- يهبط الثلج ريش وسائد .
- يخلع غصن بقايا ملابسه كى تطير مع الريح .
- كى يتوسد مترين من تربة باردة ؟
- تأتين دافئة مثلما يدفأ الثلج .
- ترسل الشمس برقية – تلتقى بعد شهرين .
- غرفة فى فضاء من الشجر المترنح بالثلج .
- والتين يصنع سكره فى هدوء السلال.
- السماء هنا غرفتى .
- والسحابة فرشى.
- و ذاكرتى وهنت مثل عينى .
- المساء المهيأ ينتقل الآن بين العمارات .

وهكذا نجد أن الاستعارة تشكل ملمحا فى القصيدة وأنها أحد المقومات الأساسية للانزياح . لأن كل السطور الشعرية السابقة التى ذكرناها للاستشهاد على الاستعارة لها معنيان؛الحقيقى وهو المهمل فى السياق والمجازى هو السائد فى السياق.

فعندما يقول على سبيل المثال : " فى الليل كانت قبور هلالية تتمرغ تحت النجوم " فالقبور بما تحويه من أجساد الموتى هذا هو المعنى الحقيقى المهمل أما الانزياح للمعنى المجازى فيعنى به حالة الظلمة الحالكة التى يعيشها الناس حتى غدت بيوتهم سجنا مظلما كالقبر ، بل أن القبور من شدة الحزن والقهر تتقلب تحت النجوم . فالقبور الحقيقية لا تتقلب لكن المعنى المزاح المجازى تتقلب فيه الأديرة المقبرة من شدة الظلمة ولا يعلوها شيئ غير السماء .

وهكذا نجد الانزياح الدلالى فى كل السطور الشعرية المشار إليها .

٣- الكتابة :

تمثل الكتابة ملمحا فى القصيدة وتعد أحد مقومات الانزياح لأنها تقوم على استبدال علامة بأخرى بغية الدلالة على بعد إيحائى معين . ونجد ذلك على سبيل المثال فى القصيدة المعنية

فى قول الشاعر : " السجائر عادت رمادا ، وفى الشاى تنطفئ الجمرات الأخيرة فتحول السجائر إلى رماد وانطفاء الجمرات فى الشاى هذا هو المعنى الحقيقى أما المعنى المزاح المجازى فهو تعبير عن الانتظار العقيم للمحبوبة الضائعة التى لم تأت بعد حتى أن كل شيئ تحول إلى رماد من كثرة الانتظار" وهكذا فى بقية القصيدة نجد العديد من الصور الكنائية التى تسهم فى تشكيل الانزياح النصى .

٣- التشخيص :

ويعنى به إضفاء ملامح شخصانيه على الماديات . وهو شائع فى النص الشعرى ويحمل معنيين حقيقى مهمل ومجازى ساند ونجد هذا على سبيل المثال فى قول الشاعر " ترسل الشمس برقية : نلتقى بعد شهرين " فالشمس يضفى عليها الشاعر ملامح شخصانيه وهذا المعنى المزاح هو الذى يتشكل من خلال السياق .

٤- التجسيد :

ويعنى به تجسيد المعنويات فى صورة مادية وهو شائع فى النص الشعرى ، ويسهم فى تشكيل الانزياح النصى ، ونجد ذلك على سبيل المثال فى قول الشاعر : " الريح تلهث عند النوافذ " فيضفى الشاعر ملامح تجسيدية على الريح وهذا هو المعنى المزاح ، أما المعنى الحقيقى فمهمل فى النص .

أى أننا نستطيع القول إن هذه المقومات تحدث إزاحة للمعنى الحقيقى ليتحول إلى معنى مجازى يتوافق مع سياق النص .

وهذه المقومات هى التى تسهم إلى حد كبير في تشكيل الانزياح الخطابى .

****

٢-٢- ب :

الانزياح الخارجى للنص :

ويعنى به الانزياح الذى يتشكل من خلال التتابعات الصورية فىالنص ويعتمد على التأويل الخارجي للنص ، وتقف عند القصيدة المعنية على سبيل التمثيل بغية توضيح الانزياح الخطابى من خلال تناولنا للتتابعات الصورية فى النص تتابعا تصاعديا وذلك على النحو التالى :

١-الفقرة الأولى فى النص من أول قوله ناعسا " فى قطار العرائس " حتى قوله " أين يمضى بهذا الخريف " يجسد الشاعر حالات الرتابة والملل التى يعيشها فى انتظار ما لا يجئ حيث يظل نائما فى قطار الحياة الذى لا يتوقف يجوب الغابات والأماكن المختلفة والمطر يسقط هادئا من كل صوب والبيوت نائمة بنود المطر والضواحى والنوافذ والبيوت ، غير أن الخريف يتسلق كل جنبات الواقع والسجائر وتتحول إلى رماد وتنطفئ الجمرات الأخيرة فى أكواب الشاى ، وعلى الطاولة تتجاور كل المتناقضات الورق الأبيض والرمان السمرقندى والخبز والدماء . وما يزال قطار العرائس يمضى بالشاعر إلى ما لانهاية وما يزال الخريف يسرى فى كل تضاعيف

الأشياء ويتمثل الانزياح هنا فى ازدواجية الخطاب الشعرى المتمثلة فى المعنى المباشر الذى يبدو مفككا والمعنى الإيحائى المستوحى من سياق النص الشعرى الذى يبدو متماسكا عندما نرجعه إلى الإنزياح الدلالى فقطار العرائس والغابة الذهبية يوحيان من الوصلة الأولى إلى البهجة والسعادة والفرحة الغامرة لكنهما فى سياق النص يحدث لهما انزياح من هذا المعنى إلى معنى دلالى يقترن بالضياع والديمومة والأبدية حيث قطار الحياة لا يتوقف عن السير حتى أنه يصيب الذات بالعدمية والتلاشى فتتساوى عندها كل النقائض على الطاولة ؛ الدماء والخبز ويحل الخريف فى تضاعيف كل شيئ فتسقط نضارتها . ومن ثم ينزاح المعنى فى الخطاب الشعرى من مستوى معين إلى نقيضه .

٢- المقطوعة الثانية من الفقرة الأولى من أول قوله " علمتنا قراءة أسمائنا حتى قوله " أو مثلما يذهل الراحلون " يكشف الخطاب الشعرى عن التناقض السائد فى الواقع المعيش بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

ويسهم فى توضيح هذا التناقض الانزياح الدلالى الذى اعتمد عليه النص ، حيث يعبر عن الضياع الذى يسيطر على واقعنا المعيش إذ لم نعد قادرين على تشييد جدران لطفل أو حجر يمسك به ليلقيه فى وجه عدو مثلما يفعل أطفال الحجارة ويسيطر العجز على كل مقدرات الحياة والانحناء مثلما تنحنى الأغصان ، فالمعنى المباشر يتمثل فى الغناء لهذه المدن التى شيدها الآخر . والمعنى المزاح يتمثل فى تعرية واقعنا ومواجهة عجزنا .

٣- فى المقطوعة الأولى من الفقرة الثانية من أول قوله : " فى ضريح أبى ذمعة البلوى بخور " وحتى قوله لا تتركونى وحيدا يتضح الانزياح فى الخطاب الشعرى عندما يوظف شخصية تراثية مثل " أبو ذمعة البلوى " وهو صحابى جاء فى فتح شمال أفريقيا ودفن فى القيروان وكان حلاق الرسول وتنزاح هذه الشخصية من مدلولها التراثى إلى مدلولها المعاصر ، فتصبح تعبيرا عن حالات الشوق والأسى الشوق للبساطة والوضوح والنقاء والطهارة ، والأسى على ما آل إليه الواقع المعيش من مذابح وقهر وظلم وعبودية وقطارات الرحيل عن الأوطان تواصل مسيرها ، حتى أن الشاعر يصرخ طالبا عدم تركه فى عزلته وحيدا .

٤- فى المقطوعة الثانية من الفقرة الثانية من أول قوله " هل سننأى طويلا عن الأرض " إلى قوله " عربات العويل " يتضح الانزياح فى الخطاب الشعرى عندما يواصل تعبيره عن حالات الغربة والرحيل التى تعيشها الذات الإنسانية . فقد أصبح الوطن طاردا له وتحول ثدى الأم إلى رماد ويلفظ أبناءه . وهنا نجد الانزياح فى تحويل الأم إلى صورة للوطن والأرض أى ينزاح المعنى من صورة الأم إلى صورة الوطن . وعربات

الرحيل إلى عربات النزوح عن الوطن والبكاء عليه .

٥- المقطوعة الأولى من الفقرة الثالثة من قوله : " آخر المقبرة " إلى قوله " ولكن إلى آخر المقبرة " ينزاح المعنى في الخطاب الشعرى إلى شخصية الحسين رمز التضحية والفداء ليكون تعبيرا عن الشخصيات التى يتطلع إليها الشاعر فى الواقع المعيش ، وتعرية لأعوان السلطة الذين أضاعوا المخلص والوطن .

٦- فى المقطوعة الثانية من الفقرة الثالثة من قوله : " وطن بين حمدان والقيروان اكتفى بالقصيدة والخمر " حتى قوله " هل يدور الفلك " . ينزح المعنى فى الخطاب الشعرى إلى تعرية الواقع المأساوى الذى أضاع فلسطين والوطن . وحلت الشعارات الجوفاء محل الفعل وأصبح العجز يسرى فى كل تضاعيف الواقع .

٧- فى الفقرة الرابعة من قوله " هل تحب التنزه بين المحطات فى باطن الأرض " ؟ إلى قوله فى مشرب البيرة الفاترة " ينزاح الخطاب الشعرى من الصورة المألوفة للمرأة والنساء إلى صورة محملة بالأبعاد الدلالية والجمالية والإيحائية ، فعلى الرغم من أن بعض النساء تأتى للتفتيش عن الشاعر ويبتعدن عنه أحيانا إلا أن المحبوبة الأرض والوطن والديار تقترب منه بدفئها الحميم الذى يدفئ الثلج ، ويتحول كل شئ فغى المحبوبة الوطن إلى عنصر جميل يتطلع إليه الشاعر ويذوب فيه إلى حد التلاشى أى أن صورة المحبوبة تنزاح من المستوى التعبيرى المألوف إلى المستوى الدلالى الإيحائى وحينئذ تحل صورة الوطن محل صورة المحبوبة .

٨- فى الفقرة الخامسة من أول قوله " متعبا كان عقبة " إلى قوله " وأين نريد الوصول " نجد الانزياح فى انتقال الشخصية من المستوى التراثى القديم إلى المستوى المعاصر . فيصبح عقبة تعبيرا عن الشخصية التى يتطلع إليها الشاعر حتى يخلص المحبوبة من براثن القهر السلطوى والاحتلال . وذلك عن طريق استشراف المستقبل وتجاوز المستحيل والصعوبات التى تواجه . ولذلك ليس غريبا أن نجد ساعة الإنزياح تنتقل من معناها المعجمى إلى الدلالى بغية التعبير عن المستقبل والعلو ، كما أن ساحة الثلج تكون دالا على الصعوبات التى تواجه الشاعر ويحاول تجاوزها ، عن طريق اقتفاء أثر عقبة العصرى كى يخلص المحبوبة من الضياع .

٨- فى الفقرة السادسة من قوله "ساحة بالطباشير مرسومة " إلى قوله " لكننا ولنصدق حماقاتنا - فى العشاء الأخير " ينزاح الخطاب الشعرى إلى رسم لوحة تجسيدية يعبر فيها عن ولعه بالمحبوبة الأرض التى طال انتظاره لها ، فقد عشق كل ما حوله من خلال عشقه لها واحب فى صورتها كل الرفاق من حوله . حتى وصل

إلى حد الصلب والتوحد فيها ويربطها أحياناً بصورة مريم المجدلية فتكون دالاً على الصلب والبعث والتوحد والبقاء . أى تنتقل صورة مريم من إطارها التراثى أيضاً إلى إطارها العصرى فتصبح دالاً على صورة المحبوبة الأرض والوطن.

٩- فى الفقرة السابعة من قوله " غرفة فى فضاء من الشجر المترنح بالثلج " إلى قوله وباقية لمسة الساحرة " ينزاح الخطاب الشعرى للمكان الذى تعيش فيه المحبوبة فى الغرفة الدافئة بعيدا عنه بعد أن أصبحت السماء غرفته والسحابة فرمشة وما يزال ينتظر لمستها الحانية على ضفاف النهر . والانزياح يتمثل فى إحلال صورة الوطن والأرض محل صورة المحبوبة .

١٠- فى الفقرة الثامنة من قوله "ولدى إلى قوله " فلتعنى بَنىّ " يتمثل الانزياح فى خروج السياق من إطاره المألوف أى من مجرد حوار بين الأب وأبنه إلى إطاره الإيحائى ليصبح دالا على الرسالة التى يبغى الشاعر توصيلها إلى الجيل المعاصر الذى أوشك أن ينسى تراثه وأرضه ووطنه وبيته من كثرة التشرد والترحال فلا يقف المعنى عند المستوى المباشر المألوف بل ينزاح إلى الإيحائى .

١١- فى الفقرة التاسعة من قوله " ليلة الأحد الثامنة " إلى آخر القصيدة . نجد الانزياح فى الخطاب يتمثل فى تصوير الذات التى تعانى الوحدة والعزلة بعد أن حل المساء فى كل شئ وعم كل أرجاء البيوت والعمارات والجدران والحصون . وحينئذ لا تملك الذات غير الرحيل . وكأن الأرض قد ضاقت بالشاعر بعد أن سدت فى وجهه كل المنافذ وأصبحت المحبوبة فى واد وهو فى واد آخر . لا يملك غير استحضار صورتها بين الحين والآخر .

****

هوامش البحث

***

١- **انظر : د. محمد عنانى** : المصطلحات الدبية الحديثة المصرية العالمية للنشر . لونجمان القاهرة ، ١٩٩٦ ، ص ١٢ .

٢- **نفسه** ، ص ٢٢ .

٣- **ج. ب. براون ، ج. يول** : تحليل الخطاب ، ترجمة د. محمد لطفى الزليطنى . د . منير التريكى ، ص ٣٦ . النشر العلمى . جامعة الملك سعود . الرياضية . ١٩٩٧ .

٤- **محمد الماكرى** : الشكل والخطاب . مدخل لتحليل ظاهرتى ، المركز الثقافى العربى ، بيروت ، ١٩٩١ ، ص ٣٣ .

٥- **د. محمد عنانى** :مصدر سابق ، ص ٨٩ .

٦- **نفسه** . ص٥١ .

٧- **نفسه** ، ص ٨٩ - ٩٠ .

٨- **نفسه** ، ص ١٠٠ .

٩- **جورج مونان** : مفاتيح الألسنية ، ترجمة الطيب البكوشي ، منشورات سعيدان تونس ، ١٩٩٤ ، ص ١٣٥ - ١٣٦ .

١٠- **أحمد محمود يسر** : وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية ، علامات في النقد ، ج٢١ م٦ ، سبامبر ، ١٩٩٦ ، ص ٣٠٠ .

١٢- **رولان بارت** : لذة النص ، ترجمة محمد خير البقاعي ، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ٢٨ .

١٣- **خوسيه ايفانكوس** : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة د . حامد أبو أحمد ، ط١ مكتبة غريب ، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١٨٥

١٤- **إ.أ. ريتشارد** : مبادئ النقد الأدبي ، ترجمة الدكتور . مصطفى بدوى ، القاهرة ، ١٩٦٣ ، ص ١١١ .

١٥- **أ . س . رابوبرت** : مبادئ الفلسفة . ترجمة أحمد امين ، ط٦ ، لجنة التأليف والترجمة والنشر ، القاهرة ، ١٩٥٨ ،ص٣

١٦- **انظر : مصطفى ماهر** : صفحات خالدة عن الأدب الألماني ، دا ر صادر ، بيروت . ١٩٧٠ ، ص ٣٨٧ .

١٧- **أنظر :سعدي يوسف** : الأعمال الشعرية الكاملة . المجلد الثاني ، ديوان خذ وردة الثلج خذ القيروانية ، دار العودة ، بيروت ، ص ٣٨٣ .

١٨- **المصدر نفسه** ، ص ٣٨٦ .

١٩- **انظر** : المصدر نفسه ، ص ٣٨٦-٣٩٤ .

٢٠- **د. مصطفى حميدة** ، نظام الارتباط والربط في تركيب الجملة العربية ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، لونجمان،القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ١٣٤ .

٢١- **نفسه** ، ص ١٣٤ .

٢٢- **محمد الماكري** ، مرجع سابق ، ص ٣٦ .

٢٣- **انظر** : سعدي يوسف ، المصدر السابق ، ص ٣٨٣ - ٣٩٣ .

٢٤- **توم تشومسكي** . المعرفة اللغوية . طبيعتها ، وأصولها واستخدامها ترجمة د . محمد فتيح ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٣ ، ص ٧٧ .

٢٥- **د. مصطفى حميدة** . مرجع سابق . ص ١٧٧ .

٢٦- **ابن يعيش** ، شرح المفصل ، القاهرة ، إدارة الطباعة المنيرية . د . ت ج٢ . ص ٥٣ .

٢٧- **انظر** : المصدر نفسه ، ص ٣٨٤ - ٣٩٠ .

٢٨- **انظر** : المصدر نفسه ، ص ٣٨٣ - ٣٩٦ .

٢٩- **نفسه** . ص ٣٩٠ .

٣٠- **العلوي** ، الطراز المتضمن لاسرار البلاغة وعلوم حقائق الإعجاز . القاهرة . دار الكتب الخديوية . ١٩١٤ . ج٢ . ص ١٤٥ .

٣١- **سعدي يوسف** . المصدر السابق . ٣٨٣ - ٣٩٦ .

٣٢- **نفسه** ، ص ٣٨٨ - ٣٨٩ .

٣٣- **نفسه** ، ص ٣٩١ .

٣٤- **د . أحمد مختار عمر** ، علم الدلالة ، الكويت . مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع ١٩٨٢ . ص ٧٩ - ٨٠ .

٣٥- نفسه ، ص ٩٨ .

36-Brown E,K. and Mille J.E: Syntax a linguistic introduction to sentence structure p. 253.

٣٧- **برجشتراسر** ، التطور النحوى للغة العربية . تحقيق د . رمضان عبد التواب ، القاهرة . مكتبة الخانجى ، الرياض . دار الرفاعى . ١٩٨٢ ، ص ١٥٠.

٣٨- انظر : السيد يعقوب بكر ، دراسات فى فقه اللغة العربية ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ١٩٦٩ ، ص ١٢ .

39-J. Molino ,F. Soublin et. Tamine , Langage Juin 1979, No, 45. P. 21.

تعاطى المخدرات من منظور فولكلورى

د. علياء شكرى *

إن تعاطى المخدرات من أهم المشكلات القومية الملحة التى تبدد المال والنفس وكل قوى البناء.(١) وهى ظاهرة انحرافية، إذ تخرج عن القواعد السلوكية والمعايير الأخلاقية التى يقرها المجتمع، سواء كان هذا الإقرار من الجانب القانونى أو الدينى أو الثقافى.

ورغم عالمية مشكلة تعاطى المخدارات ومتغيراتها الاجتماعية. فإن لها صورة محلية خاصة بكل مجتمع على حدة. إذ إنها مشكلة ذات أبعاد قومية ترتبط بالتاريخ السياسى والتشريعى للبلاد. كما ترتبط بتراثها وعاداتها وبنيتها الاجتماعية والخلقية الثقافية(٢).

* أستاذ علم الاجتماع بكلية البنات ـ جامعة عين شمس.

وتكمن خطورة تعاطى المخدرات فى الآثار السلبية الواقعة على المتعاطى، وليس هذا فحسب بل وعلي المجتمع نفسه. ومن هنا فإن علاج أى مدمن يحتاج إلى فريق متكامل من الطبيب الجسمانى، والطبيب النفسى، ورجل الدين، والأخصائى الاجتماعى(٣). مع مراعاة الأبعاد الاجتماعية والثقافية المحيطة بالمدمن.

وبالاطلاع على الدراسات التى أجريت حول تلك الظاهرة نجد أن أغلبها ينتهج مدخلا سوسيولوجيا، يركز بصفة خاصة على العوامل التى تؤدى إلى التعاطى وآثارة السلبية(٤). وتندر الدراسات التى تركز على الظاهرة من المنظور الثقافى، خاصة من زاوية المدخل الفولكلورى. إذ تبرز أهمية هذا المدخل فى محاولته فهم العناصر الثقافية للمشكلات الاجتماعية، من خلال البعد الزمانى والمكانى والاجتماعى والنفسى.

كما يسهم هذا المدخل فى تقديم حلول لبعض المشكلات التى تواجه الإنسان فى المجتمع، إذا إن معظم المشكلات الاجتماعية تنطوى على حدوث تغيرات فى السلوك والاتجاهات والنظم والعلاقات وينعكس ذلك بدوره على الأبعاد الاجتماعية والثقافية. وهكذا يسهم علم الفولكلور فى خدمة قضايا مجتمعية(٥).

ومن هنا تبرز أهمية هذا المدخل فى تناول ظاهرة تعاطى المخدرات، حيث الاهتمام بالظاهرة من عدة جوانب، منها على سبيل المثال ما هو متعلق بالمعتقدات، ومنها ما هو متعلق بالعادات والممارسات المصاحبة للتعاطى.

وقد أوضحت الشواهد الميدانية حول تلك الظاهرة أن المعتقد يلعب دوراً هاماً فى الدفع إلى التعاطى، حتى وإن اتسم بالخطأ. إذ يتردد غالباً على ألسنة المتعاطين: «المخدرات مش حرام». «مفيش نص دينى يقول كده». كما يعتقد بأن المخدر: «ينسى الدنيا وهمومها»، أو أنه «يفتح المخ فى المذاكرة»، أى يساعد على نسيان الهموم فضلا عن زيادة القدرة على التحصيل . ويسود الاعتقاد بأن المخدر يشبع بعض الحاجات لدى المتعاطى، فضلا عن شغله وقت الفراغ.

ويسود تلك الاعتقادات، وغيرها، بين المتعاطين مما يدفعهم إلى الاستمرار فى تناول المخدر، حتى ولو كان فى البداية على سبيل التجربة، ثم سرعان ما تتحول التجربة إلى عادة تمارس ويصعب التخلص منها، ويحتاج ذلك إلى معالجة طبية .

وعن ثقافة التعاطى، فقد أوضحت الشواهد الميدانية الدور الهام الذى تلعبه جماعة رفقاء السوء فى دفع الفرد إلى التعاطى، ويزيد الأمر حين تجتمع الجماعة أو «الشلة» فى مجالس السمر أو كما يطلق عليها «مجالس الأنس» والتى تتسم بجو من المزاج والتسلية واللهو. وتظهر الأقاويل التى تبرز صدق المعتقدات الشائعة عن المخدر. ويشجعون الفرد على التعاطى ولو على سبيل التجربة، وفى حالة تمنعه يبرزونه مثل «عيل» لا

يستحق الانضمام للجماعة. وفى ظل هذا السياق ينجرف الفرد إلى التعاطى ليصبح في نظر الجماعة فرداً كبيراً وليجارى الجلسة، دون أن يدرى أنه بذلك يدمر ذاته، وبالتالى الطاقة البشرية فى المجتمع.

وتدل الشواهد الميدانية على أن «الشلة» قد تضم أفراداً من الجنسين، ويتم التعاطى غالباً ليلا. ويكون مكان التجمع إما فى النادى أو المقهى الصغير «غرزة»، أو فى السيارة، أو فى المنزل. ولا شك أن هذا يتباين وفقا لاختلاف المستوى الطبقى للمتعاطين.

وقد يلجأ المتعاطى إلى استخدام نوع واحد من المخدر، وربما يتعاطى أكثر من نوع، وقد يصاحب ذلك تناول الكحوليات. ولا شك أن هذا يؤثر عى الصحة البدنية والنفسية للمتعاطى، كما يؤثر على سلوكه وتعاملاته مع الآخرين. كما أوضحت الشواهد الميدانية أن أغلب المتعاطين ينجرفون فى تيار الانحراف.

ولا شك أن التصدى لتلك الظاهرة يكمن فى تضامن المؤسسات التربوية المختلفة، خاصة الأسرة، والمدرسة، والجامعة، ووسائل الإعلام. من خلال إعطاد صورة حقيقية لطبيعة التأثيرات الجسمانية والنفسية للمخدر. وعلى تلك المؤسسات تقديم النصح والتوجيه والقدوة الحسنة، والتوعية الدائمة بخطورة المخدرات التى تتعارض مع ما حث عليه الدين وثقافة المجتمع. وفضلا عن ذلك على تلك المؤسسات تبصير الأفراد بخطورة الإدمان على الصحة وعلى السلوك خشية انزلاقهم فى تيار الانحراف.وأخيرا بث الوعى بكيفية علاج من أقدم على التعاطى، والإعلان عن الجهات التى تقوم بعلاج الإدمان.

المراجع :

١ ــ محمد الجوهرى وآخرون، دراسة المشكلات الاجتماعية ، دار المعرفة الجامعية، الأسكندرية، ١٩٩٣، صـ٢٣.

٢ ــ المرجع السابق، صـ ٢٣٧.

٣ ــ المرجع السابق ، صـ٢٤ .

٤ ــ من هذه الدراسات:

مصطفى سويف : تعاطى المواد المؤثرة فى الأعصاب بين الطلاب: دراسة ميدانية فى الواقع المصرى، المجلد الرابع: تعاطى المخدرات الطبيعية، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة ،١٩٩٢.

مصطفى سويف ، المرجع السابق، العدد يناير / مايو ،١٩٩٥.

٥ ــ محمد الجوهرى، علم الفولكلور ، الجزء الأول: دراسة فى الأنثروبولوجيا الثقافية، دار المعارف ، القاهرة ، الطبعة الثالثة ، ١٩٧٨ ، صـ ٢٥ .

حرية المرأة المصرية المتعلمة وحقوقها

دراسة فينومنولوجية استطلاعية

د . مارى عبد الله حبيب*



* مدرس بقسم علم النفس ـ كلية البنات ـ جامعة عين شمس .

مستخلص :

يتناول هذا البحث أبعاد ومواقف وطموحات التحرر للمرأة المصرية المتعلمة، كما يهدف البحث إلى التعرف على رأى كل من الجنسين فى الأبعاد التى يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية تامة، والأبعاد والمواقف التى يجب أن تأخذ فيها المرأة بحدود ، وكذلك الأبعاد التى لا يجب أن تكون فيها المرأة حرة نهائياً.

وفى إطار التدخل السيكولوجى والتربية السيكولوجية تقع أهمية الدراسة فضلاً عن الأهمية العلمية والقومية والعالمية للدراسة .

واعتمد البحث فى منهجه على تحليل المضمون واستخدام بعض الأساليب الإحصائية للمقارنة..

ولعل من أبرز نتائج الدراسة أن التعبير عن الحرية قد يأخذ شكل التمرد وعدم الطاعة ورفض السلطة الأبوية والاجتماعية، رغم أن التمرد لا يحمل تماماً معانى سلبية لأنه كثيراً ما يكون تعبيرا عن الرفض للشكل التقليدى للمرأة المغلوبة المقهورة، ورفض للسلبية ورفض أن تكون المرأة الجانب الثانى فى المجتمع ، وكذلك رفض لنموذج معين للمرأة كان موجودا فيما سبق ولم يعد ملائماً لمتطلبات العصر الحالى، وبصفة عامة أشارت النتائج إلى أن الفتاة المصرية المتعلمة ترى أنه يجب أن تكون حرة تماماً فى كل الأبعاد الشخصية وأنها يجب أن تكون حرة بحدود فى الأبعاد التى لها علاقة بالعادات والتقاليد والدين والأهل والسمعة.. وأنه لا يجب أن تُسلب حريتها الكاملة تحت أى أبعاد .. أما بخصوص الحقوق التى كان يجب للمرأة أن تحصل عليها وما زالت تطمح فى الحصول عليها إلى الآن فكانت **الحماية من** «العنف والتحكم واتهام الآخرين» ثم **الحرية**: خاصة حرية التعبير عن العواطف والعلاقات الاجتماعية والاشتغال بالعمل السياسى .. وتطمح فى المساواة مع الرجل خاصة فى الإنسانية والكرامة والميزات الاجتماعية..

Right and freedm of the educated Egytian Women. APhenomenological field study Tabstract t

This research is Concerned with the dimentions sitiuations and expectations of freedom of the educated Egyptian women, it aims or determening the opinons of males and females about the dimentions in whitch the women Should enjoy absolute freedon, those in whitch she should anjoy limited freedon and those in whitch she Should have no Freedom at all.

The importamce of this study lies in the psycholoyical intervention contexl and also the scientific, natianal and internatianal importance of the study.

The methodology of the research depends on content analysis and Some Statistical methods for comparison.

The main results are :

1-expressing Freedom may take the form of rebellion, disobedience and refurimg the authority of family and society, rebellion does not always imply negative meaning, in many situation it means expresses refusal of pasivity and weakness and the idea of being a second - class citizen,

2. in general results showed that the educated women beleives that she should be absolutely free in all the pessonal dimentian, she should have limited freedan, in the dimentions that are related to traditions, relijous, fomily and all that is related to reputation in which the women should have no freedom.

Eguality, freedam, protection are the dimention that the Women should Posses and she is still struggling till now

المشكلة ودلالتها

١ ـ أهداف الدراسة:

في إطار التدخل السيكولوجي والتربية السيكولوجية وتبنى مدخل جديد لعلم النفس من خلال معرفة الإدراكات والتصورات والمفاهيم التى تدور فى ذهن المرأة تقع أهداف الدراسة، حيث تهدف إلى معرفة الأبعاد والمواقف التى تشعر الفتاة انه يجب أن تكون فيها حرة تماماً.. والمواقف التى يجب أن تأخذ فيها الفتاة حرية بحدود وكذلك الأبعاد والمواقف التى لا يكون فيها للمرأة أية حرية. ولعل الدراسة خطوة لتشخيص واستخلاص رؤية المرأة الذاتية الشخصية للحرية بهدف الفهم والتدخل.

٢ ـ تحديد المشكلة

Definiton of the problem

يمكن تحديد مشكلة الدراسة الحالية فى عدد من الأسئلة التى يحاول البحث الإجابة عنها وهى كالآتى:

١ ـ ما أهم ملامح الخريطة العامة للأبعاد التى يجب أن تنال فيها الفتاة المصرية المتعلمة حرية ولم تنالها.

٢ ـ ما مدى الاختلاف بين طالبات الجامعات الحكومية عن طالبات الجامعات الخاصة فى الأبعاد والحقوق التى كان يجب للمرأة أن تحصل عليها ولم تحصل عليها إلى الآن.

٣ ـ ما مدى الاختلاف بين طالبات الجامعات المصرية الحكومية وطالبات الجامعات الخاصة فى رؤيتهما لمستويات الحرية فى كل بعد من أبعاد الدراسة وذلك بالنسبة لكل مما يأتى :

أ ـ المواقف والأبعاد التى يجب أن تكون فيها الفتاة حرة تاماً.

ب ـ المواقف والأبعاد التى يجب أن تكون فيها الفتاة حرة بحدود .

جـ ـ المواقف والأبعاد التى لا يجب أن تكون فيها المرأة حرة أبداً.

٤ ـ ما هى رؤية الطالب الجامعى المصرى لحدود الحرية التى يجب أن تمنح للفتاة المصرية.

٥ ـ ما مدى الاختلاف بين طلبة وطالبات الجامعات الخاصة فى المستويات الثلاثة للتحرر التى يجب أن تمنح للفتاة .

٦ ـ ما مدى الاختلاف بين مطالب وحقوق المرأة المصرية وبين مطالب وحقوق المرأة عالمياً.

٣ ـ أهمية المشكلة ودلالتها:

Significance of the Problem

لعل من أهم الموضوعات التى يرى الشباب أنهم بحاجة إليها هى دراسة وفهم

الحرية، حدودها أبعادها..

- وتمشياً مع روح العصر ومع التيارات العالمية فى دراسة فهم الرؤية الذاتية لمفهوم الحرية، وخاصة لدى المرأة واستجابة للضرورة الاجتماعية والقومية لدراسة مشكلات مجتمعية موجوده فى بلدنا وامتداداً لرؤية الباحثين للشباب فى مصر وأهم ما يتعرضون له من موثرات تكشف عنها الصحافة وأجهزة الإعلام، وخاصة فى الوقت الذى تهتم فيه الحكومة بدور المرأة فى التنمية وفى الوقت الذى يتم فيه إنشاء المجلس القومى للمرأة وأهمية ذلك عالمياً.. بالإضافة للأهمية القومية فى الاهتمام بالشباب والكشف عن واقع الشباب المصرى..

فضلاً عن ذلك فإن مجال المرأة هو مجال اهتمام الباحثة الأساسى وتأتى هذه الدراسة فى جانب كبير منها إشباعاً لاهتمامات الباحثة فى الإثراء والتعمق وتحقيق مزيد من الفهم للجوانب العميقة من شخصية المرأة المصرية المتعلمة .

وعلى الرغم من أن فهم ودراسة حدود الحرية يعد من الأمور الشائعة فى حياتنا إلا أنه لم تأخذ دراسة هذا الموضوع الفلسفى الهام حظا وافراً من الاهتمام من جانب المشتغلين فى العلوم الإنسانية.. ربما لنسبته أو لتداخل مفهوم الحرية مع المفاهيم الفلسفية الأخرى..

ودراسة الحرية وحدودها تعد مدخلاً للتعرف على الطابع العام للشخصية المصرية، وقد تعد مدخلاً للتعرف على الجوانب العقلية والجوانب الانفعالية للرجل والمرأة، فهى تميط اللثام عن التصورات والإدراكات والأفكار المرتبطة بمفهوم وحدود الحرية والمسئولية.

والحرية كقضية معقدة ومتشابكة يمكن أن تفهم فى ضوء أبعاد هامة فى الشخصية والتفكير ولها علاقة باتجاهات الفرد وقيمه وبأسلوب حياته وبالصحة النفسية.. ويمكن أن تفهم فى ضوء العوامل الاقتصادية والاجتماعية والتنشئة الوالدية

وتشير دراسة «Hands» بأنه يمكن فهم أسلوب المرأة تجاة حريتها وحقوقها من خلال تأثير الخلفية الأسرية الأولى وفهم أفكار وأراء ووجهة الضبط للرجال.. وأن الأم المتسلطة والأب الديكتاتور موشر يساعد على فهم سلوك المرأة تجاه الحرية».. وفى ضوء متطلبات العصر المتغيرة تأخذ الفتاة نمط أنها متمردة، ويعاملها المجتمع والأسرة من هذا المنطلق رغم أن التمرد فى كثير من الأحيان قد يعد تعبيراً عن رفض الواقع الأسرى المعاش.. ورفض الشكل التقليدى لأدوار المرأة.. ورفض لنموذج المرأة السلبية المغلوبة على أمرها، ورفض

لمنطق سيطرة الرجل، ورفض لعدم المساواة فى المعاملة، ورفض للتعامل مع المرأة ككيان أنثوى فقط، وعدم الاعتراف بعقلها وإنتاجها ومساهمتها فى المجتمع .. رفض القهر داخل الأسرة ورفض أن تكون الجانب الثانى فى المجتمع..

ويتشكل مفهوم الشباب عن الحرية من منابع كثيرة ومنها ثقافة الوالدين والتنشئة الاجتماعية، ووسائل الإعلام وثقافة المجتمع والثقافات الفرعية الأخرى، وعلى الرغم من أن مفهوم الحرية مفهوم متشابك ومتغير من مجتمع لآخر، وداخل المجتمع الواحد من وقت لآخر إلا أنه يعتبر مفتاحاً لشخصية الفرد والمجتمع ويعبر عن احتياجات الرجل والمرأة والمجتمع فى آن معاً.

إن تصور الشباب عن حدود الحرية وأبعادها له علاقة بأسلوب التفكير، وله علاقة بالشخصية القادرة على مواكبة التغير والإسهام فى التطور الإنسانى، كما أن لهذا المفهوم علاقة بأسلوب حياة الفرد ووجوده وأولويات الوجود والحاجات النفسية، والحرية هى غاية الإنسان من الوجود وربما هى الوجود ذاته.

وقد تختلف رؤية الشباب للحرية باختلاف التعليم والذكاء والثقافة ومفهوم الذات وقوة الأنا والثقة والإيجابية.. فقد يعطى الشباب أولويات الحياة عن أبعاد ومستويات الحرية التى تحقق الذات وتدعمها.

ودراسة وفهم الشباب عن حدود الحرية مرتبط بالتغير الاجتماعى والاقتصادى والذى يرتبط بشكل جدلى بالتغير القيمى النفسى للفتاة المصرية.. ومن ثم كانت رؤية الفتاة للحرية ربما متأثرة ببعض المتغيرات التى قد مر بها المجتمع فى تطوره.... فمفهوم الحرية لدى الفتاة المصرية له علاقة بالخبرات التراكمية التى قد مرت بها في حياتها الخاصة فضلاً عن أنه يعكس الاستدخال للأبعاد الاجتماعية المختلفة.

وللبحث أهمية من الناحية التشخيصية .. فثمة علاقة بين مفهوم الحرية وبين الصحة النفسية .. فقد يؤدى المفهوم الخاطئ عن الحرية إلى التعامل مع الواقع بشكل مرضى ويؤثر على أسلوب حياة المرأة وقدرتها على الاستمتاع بالحياة.

- تعد الدراسة مدخلاً لفهم التناقضات سواء فى نظر المرأة لنفسها أو فى نظرة الرجل والمجتمع للمرأة.

- تعد الدراسة مدخلاً لمعرفة الإدراكات والتصورات الخاصة بالمرأة المصرية عن ذاتها وأدراكات الرجل عن المراة وبهذا تضيف قيمة فى خطه المستقبل والتطوير ومعرفة القرارات التى تحتاجها المرأة فى حياتها.

ـ كما تعد الدراسة مدخلاً لمعرفة رؤية المرأة لحياتها الخاصة والطريقة التى تريد أن تحياها.. ومعنى الوجود بالنسبة لها.. وكذلك معرفة الأبعاد التى تريد المرأة أن تأخذ فيها حريتها كاملة.. بدلاً من أن نفرض عليها شيئًا لا تريده أصلاً..

ـ وتعتبر الدراسة مدخلاً لمعرفة تطلعات المرأة حالياً والأساسيات والمتغيرات بالنسبة للمرأة خاصة بعد أن رسمت البحوث والدراسات والمجتمع ببعض أدوار المرأة.

ـ تعد الدراسة مدخلاً لمعرفة وفهم الديالكتيك الفلسفى حول قضية الحرية . هل هذه الحرية لحساب الإنسان أو على حسابها ، وما هى حدود التدخل المسموح به فى حياتهن من وجهة نظرهن .

ـ وتعد الدراسة مدخلاً لمعرفة متطلبات الفتاة التى لا تتلاءم مع سنها وواقعها ومعرفة طبيعة التحرر الذى يأخذ شكل التمرد والسلبية والرفض.

وقد تفيد هذه الدراسة فى معرفة الفروق الواضحة والكبيرة بخصوص الدور الجنسى ومطالب وحدود الحرية للمرأة فى الوقت الحالى.. بعد أن حصلت على حق التعليم والعمل وشغل بعض المناصب فهى مازالت فى حاجة إلى النظرة الاجتماعية الراقية الواثقة فيها والمدعمة لها وتحتاج أيضاً إلى المساواة فى الكرامة والإنسانية..

وبذلك تستطيع أن نلقى الضوء على أنماط من شخصيات الفتيات المتعلمات، مثل نمط الشخصية الطفلية الاعتمادية ونمط الشخصية المستقلة .. ونمط الاعتماد المتبادل، والعوامل الذى أسهمت فى افراز كل نمط..

والدراسة تعد مدخلاً لمعرفة جوانب التطوير التى يحتاجها المجتمع .. لأن تحرير المرأة جزء من تحرير المجتمع ولا ينفصل عن تحرير الرجل .

وتعد الدراسة مدخلاً لمعرفة الجوانب التى تريد فها المرأة أن تكون مسئولة والقيم والإطار المرجعى لسلوكها وأهميته لها فيها. وبصفة عامة فإن الدراسة تلقى الضوء على قضايا أى مجتمع متحضر .. حيث أن تطور وتحرر المرأة لا يقاس بوضعها قديماً حيث لم يعد مناسباً لمتطلبات العصر الجديد.. فالمرأة جزء أصيل فى المجتمع تزدهر بازدهاره ولا يجب أن تكون ضعيفة إلا فى مجتمع ضعيف.. وقضية تحرر المرأة ليست تحرر المرأة من الرجل لكنها قضية الإثنين معاً قضية شريف تعتز بطموحه وإنسانيته.

٤ ـ الإطار النظرى للدراسة الراهنة:

اشتقت الباحثة الإطار النظرى من خلال الدراسات النظرية والميدانية التى عرضت لموضوع تحرر المرأة ومن ثم فإن الباحثة

تتناول الإطار النظرى من خـــــلال ثلاثة محاور:

١- **المحـــــــــور الأول**: ويعنى بالعرض للمتغيرات المختلفة المرتبطة بتحرر المرأة.

٢- **المحور الثانى**: ويختص بالتركيز على الأهداف والتوجهات المنهجية للأبحاث الميدانية والتجريبية التى تناولت تحرر المرأة.

٣- **المحور الثالث**: ويعنى بالعرض لأهم النتائج التى خرجت بها الدراسات السابقة.

١- المتغيرات المرتبطة بتحرر المرأة :

سنعرض لمجموعة من المتغيرات تمثل مطالب عالمية خاصة بالمرأة وحاجاتها النفسية والاجتماعية والسياسية والدينية. وسيتم إعادة تصنيف هذه المتغيرات علي أساس المحتوى بعامة(*).

- الحرية فى التعبير عن العاطفة والحب والرومانسية والحرية فى علاقتها مع الجنس الآخر فضلا عن حرية السفر والمغامرة.

- التحرر الاقتصادى والاستقلالية الاقتصادية للمرأة كحرية العمل فى الاقتصاد والقضاء والمناصب القاصرة على الرجال.

وتعمل المنظمة الدولية للسيدات على المطالبة بتزويد استقلالية المرأة إقتصادياً وثقافيا واجتماعياً.

- حرية المرأة فى المجال الرياضى: ويشمل تنظيم وإشراف وممارسة الألعاب التى كانت مقصورة على الرجال.

- الحرية الدينية: وتتضمن حرية المرأة فى أن تقود الجماعات الدينية مقصورة على الرجال فقط .

وتطالب المرأة بالمساعدة على تخطى الصراع والتناقض الاجتماعى الناتج عن الانتقال من مرحلة التغير الاجتماعى إلي مرحلة أخرى وما نتج عن ذلك من رؤية آثار سلبية للمرأة وعدم توازن.

ومازالت المطالبة تتمثل في زيادة وعى المرأة ومساندتها لتحقيق استقلالية فى مواجهة وفهم الأمور فى الحياة العملية.

المطالبة بتوحيد آراء المرأة فى العالم كافة. وتعليمها حاجات جديدة وأفكار متطوره لفهم التواصل مع الأخريات لتبصرها بحقوقها فى العمل وكيف تحصل عليها. وتوجد منظمات عديدة للمرأة تعمل على توحيد آراء المرأة فى العالم كله لتحقيق مزيد من الفهم والتواصل مع الآخرين وتوجيه المساعدة للمرأة التى أُعتدى عليها.

بالإضافة إلى المنظمات الخاصة والتى تضم مجموعة متطوعة من المشرفين للمطالبة بمساعدة وتطوير دور المرأة فى

(*) yahoo National organization for wonen.

أكثر من مجال.

والتى تهدف إلى مساعدة المرأة المعاقة حتى تأخذ دورها .

ومنظمة أخرى تطالب بتمثيل مركز إرشادى للسيدات فى كل الاعمار لمساندة المرأة على الحياة والأفضل من خلال الإرشاد الدينى.. وتحقيق المساواة والعدل.. ويدعم أيضاً ويساند المرأة فى مجال العمل والفن وصحة المرأة والدفاع عن النفس.. وتحقيق مساندة المرأة الفلسطينية لتصبح حياتها أفضل ويوجد مراكز عديده مهمتها تقوية المرأة في كل مجالات المجتمع لتصبح شريكة كاملة للتحرر والتطور .

وفى تايوان أقيمت شبكة تسهل مشاركة المرأة بمواهبها وخبراتها لتدعيم ومساندة المرأة فى أماكن مختلفة من العالم.

٢ ـ المحور الثانى : الأهداف والتوجيهات المتهجة للأبحاث التى تناولت تحرر المرأة .

فى إطار التدخل السيكولوجى تقع معظم توجيهات البحوث التى اطلعنا عليها سواء كان التدخل بالتعديل أو من خلال منظمات لتلبية حاجات المرأة أو بالإعلام لمعرفة الخط العام لحاجات المرأة عالمياً أو بالإرشاد وعمل برامج وهذه نماذج منها:(*):

فى امريكا التدخل أخذ شكل منظمة تعيد للمرأة حقوقها وتعمل على توحيد آراء المرأة فى العالم كله.. تطلعها على الأفكار الجديدة للمرأة عبر العالم وتبصرها بمواضيع المرأة عالمياً. وحاجاتها الاجتماعية وتحصل منها المرأة على المساندة وتوجه المساعدة لمن اعتدى عليهن. وتبصرها بحاجاتها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية.

وفى بريطانيا التدخل كان من خلال معرفة رؤية المرأة لاستقلالها وأخذ شكل منظمة لتعليم المرأة كيفية الشراء والصيانة وإصلاح العربات. حتى تحقق استقلالها كاملاً.

وفى المنظمات الدينية كان التدخل والتوجه لمساعدة المرأة على أن تعيش حياة أفضل من خلال الإرشاد الدينى.

والتدخل من خلال منظمة الثقافة والشخصية بمساعدة المرأة من خلال مركز صحة المرأة ومساندتها فى كيفية الدفاع عن النفس، وتطويرها فى مجال الفنون والعمل.. ورعاية المواقف الاجتماعية.

المنظمة الكندية للسيدات: التدخل كان من خلال رعاية المواقف الاجتماعية وحاجات المرأة الخاصة. وأقامة مراكز باسم تطور المرأة هدفها أن تقوى المرأة فى كل مجالات

(*) internet women law and development.

المجتمع لتصبح شريكة حقيقية للنمو والتطور فى الحياة.

وفى تايوان: التدخل للنهوض بالمرأة كان من خلال شبكة تسهل الاتصال بين السيدات الموهوبين المتميزين فى أمريكا للاهتمام بكيفية حل مشاكل المرأة التايوانية عاطفياً.

وفى نيويورك التوجه الأساسى تم من خلال التداول على مدى يومين، اليوم الأول للمرأة واليوم الثانى للرجل لمناقشة قضايا تحرر المرأة، والعنف والحدود المفروضة على حرية وحركة كل من المرأة والرجل والواجبات والحقوق لكل منهما، وقوانين الزواج والطلاق، والعمل والتعليم والمناهج الدراسية لمعرفة مزيد من حقوق وحريات ومطالب المرأة.

وأخذ التدخل شكلا آخر يتمثل فى مؤتمر يضم ممثلين للدين وعلماء النفس لتناول القضايا المحورية التى ترتبط بتحرر المرأة حيث قضية المرأة قضية متداخلة الأبعاد.

وأخذ التدخل السيكولوجى توجها عالميا من خلال معرفة الحقوق المتساوية فى التعليم والمعاملة من خلال سماع لاهتمام المرأة عالمياً وتخصيص صفحة اسمها صوت المرأة تحكى فيها المرأة خبراتها التى حدثت بالفعل.

وأخذ التدخل شكلا آخر وهو تدعيم المرأة وتوضيح نبوغها وتوضيح وإلقاء الضوء على تاريخها وكيف حصلت المرأة على جوائز عديدة عالمياً مثل نوبل للسلام وحصلت عليها امرأة اسمها مارى وكذلك حصلت المرأة علي جوائز فى كل المجالات ما عدا الاقتصاد!!

وأخذ التدخل شكلا آخر يتمثل فى الاهتمام بالقوانين التى تحقق المساواة وتساعد على تخطى العقبات ومشاركة الإعلام من خلال الرسائل الإعلامية والتعليم.

والتدخل والتغيير من أوضاع المرأة ومساندتها كان فى كثير من الأحيان من خلال المنظمات غير الحكومية التى تدافع عن حقوق المرأة عالمياً.

وفى حين ركزت بعض الدراسات في توجهاتها وأهدافها على ربط قضية تحرر المرأة بالعوامل الشخصية والفلسفية وقوة الأنا "Frickson" والنضج لدى المرأة وعلى ربط التحرر Hands بخلفيات الأسرة الأولى وبمشاكل الزواج والتوجه والتدخل يتم من خلال معرفة الجوانب المحورية. وأهم العوامل الأسرية المؤثرة فى تمرد وتحرر المرأة سلبياً وإيجابياً بهدف التحكم فيها وضبطها.

فقد ركزت دراسات أخرى فى توجهاتها

وأهدافـهـا فى رؤية تحـرر المرأة من خـلال الطرف الثـانى فى الوجـود الإنسـانى وهو الرجل .. فـفى دراسـة «اريكسـون» كـان الهدف مـعرفـة الفروق فى الاتجـاهات بين الرجل والمرأة بين طلبـة المدارس وطلبـة الجامعة نحو المساواة بين الجنسين.

ودراسـة Jacobson الهـدف منهـا معرفة وتصور كل من الطلبة والطالبات عن المساواة بين الرجل والمرأة وبتحليل مضمون الاسـتـجـابات لمعـرفـة الجـوانب المحـورية المختلف عليها بين الجنسين تمهيداً لتقريب وجهات النظر.

وكذلك دراسـة moth التوجـه والتدخل لفهم التحرر والحقوق والمساواة للمرأة فى ضـوء فـهم دراسـة الأبعـاد النفـسـيـة والشخصية ووجهة الضبط للرجال وما يدور فى ذهن الرجل من أفكار وتصـورات عن حقوق المرأة وتحررها.

أما فى دراسة Tan التوجه والتدخل من خلال معرفة تأثير العوامل الثقافية على تحرر المرأة واتجاهه بين ثقافتين مختلفتين هما كندا والفلبين.

أهم نتائج البحوث السابقة:

سيتم عرض النتائج للبحوث العامة على أساس المحتوى بعامة وليس على أساس ما اسـفـرت عنه كل دراسـة علـى حـدة.. وسنعرض لذلك في مجمل فى عدة محاور تمثل مطالب عالمية للمرأة.

أولاً محاور تمثل حاجات أساسية للمرأة فى الوقت الحـالى وتمثل عـمل منظمـات عالمية(*).. لعل من أهم متطلباتها الآتى:

الحرية فى العلاقـة مع الجنس الآخـر والحـرية فى الاخـتـيـار والزواج والحب والتعبير عن العواطف - والحرية فى السفر والمغامرة وإنهاء العلاقة الزوجية.

- التحرر الاقتصادى والاستقلال المادى والتـحـرر فى العمل وشغل الوظائف التى كـانت مـقـصـورة على الرجـال وفى إدارة الشركات.

استـقلال المرأة ثقافياً واجتماعياً من خـلال مـواجـهـة أحـداث الحـيـاة العـمليـة باستقلالية.

حـرية المرأة فى تخطى الرؤية السلبـيـة التى لحـقت بهـا من التنـاقض والصـراع الاجتماعى الناتج عن اللاتزامن من الإنتقال

(*) internet wamen , low and developmenl.

(*) internet . yohoo. inc 1994 - 1998, search results. women Right, yellow page, peole search.

من مرحلة إلى أخرى وحمايتها من أن ننظر لها نظرة غير مرضية.

- حرية المرأة عالمياً في التواصل مع نساء العالم لتحقيق مزيد من التبصير بالحقوق والمساندة والتطوير.

- حرية المرأة التى عرضت لها منظمة الثقافة والشخصية لمساندة المرأة فى مجال الفن والصحة والدفاع عن النفس والعمل، بهدف تقوية المرأة فى كل مجالات المجتمع لتصبح شريكة للتطور من خلال مساندة المرأة وتعلمها أفكار وحاجات جديدة وتبصيرها بمواضيع المرأة المطروحة عالمياً.

- تسهيل الاتصال والحوار بين سيدات العالم للاهتمام بمشاكل المرأة العاطفية وتقديم الإرشاد والمساندة والعلاج.

- تعليم المرأة الهندسة والتكنولوجيا وكيفية الشراء والصيانة وإصلاح السيارات.

- مساندة المرأة التى تعرضت للضعف والاعتداء.

وهذه نماذج لبعض أعمال هذه المنظمات:

- أقامة شبكة تسهل الاتصال بسيدات لهن خبرة فى الإرشاد للمرأة وحل المشاكل مثل الشبكة التى أقامتها تايوان للاتصال بالسيدات فى أمريكا.

- مشاركة المرأة بخبراتها وموهبتها لتدعيم مركز المرأة في الأماكن المختلفة فى العالم.

- وخدمة المرأة المعاقه وتدعيمها سياسياً واقتصادياً واجتماعياً ومساعدة المرأة لتصبح حياتها أفضل من خلال الإرشاد.

- اللقاء فى مكان اجتماعى تعبر فيه المرأة عن احتياجاتها ومشكلاتها.

أما عن العوامل التى دفعت المرأة للمطالبة بحقوقها وتحررها: فإن جماع النتائج للأبحاث وشبكة الأنترنت الخاصة بالمرأة تشير إلى أن معظمها عوامل ثقافية واجتماعية وعوامل شخصية تعبر عن الاستدخال الاجتماعى.. ولعل من أهم هذه العوامل والتى سجلت من خلال جلسات خاصة بالمرأة ملخص هذه الجلسات أن المرأة مازالت تشعر أن القوانين الاجتماعية بجانب الرجل وضد سعادة المرأة وضد تحقيق ذاتها فى شغل المناصب الهامة فى المجتمع... وأشارت المرأة أنها فى مجال الطب والقانون مازالت مستبعدة .. وأن الرجل جعلها غير واثقة فى قدراتها وأحترامها لذاتها.. وقتل فيها الرغبة فى أن

(*) internet -, yahoo yellow page, society and culture and qroup women ot qanization.

تعيش حياة مستقلة وسجلت السيدات فى جلسات أخرى أن لديهن اقتناعا عميقا بأن أكثر سبب للتعاسة هو إهمال التعليم وسوء نظامه ومضمون الكتب والمناهج الدراسة التى كتبها الرجال.. وأخذت حقوق المرأة شكل المطالبة بأن تكون متضمنة فى المجتمع .

- ويؤكد نفس الخط الفكرى Tan حيث تشير نتائجه إلى أن العوامل التى دفعت المرأة للمطالبة بحقوقها معظمها عوامل اجتماعية وثقافية لذلك نجدها أوضح فى ثقافة عن ثقافة أخرى ولذا كان التحرر والمطالبة بحقوق المرأة أوضح فى كندا عن الفلبين.

وهناك مطلب عام عالمى مازالت المرأة تطالب به هو الرغبة فى المساواة مع الرجل فقد أشارت نتائج الأبحاث الخاصة والمرأة عالمياً internet بأن المرأة مازالت لديها الرغبة فى المساواة بأى مواطن رجل، حيث ترى المرأة أنها فى الزواج محرومة من الاشتراك فى وضع القوانين التى تطبق عليها ومجبرة على الطاعة وجميع القوانين فى الطلاق لصالح الرجل... وفى الملكية مازالت تعامل كأنها كائن غير مسئول وفى الكنسية أعطيت موضعا كتابع، والمرأة عالمياً تشعر أنها ضعيفة لأسباب أهمها الإهمال. وعدم تحقيق الذات وهى غير مستقلة وغير حرة وزرعت فى تربة غير خصبة لا تشجع على تحقيق إنسانيتها. ومازالت تشكو من المعاملة السيئة وترى أن الحل الحقيقى لمشكلتها هى أن تتعلم مشاركة الرجل وصداقته.

وتعرض Frickson لأهم العوامل التى دفعت المرأة للمطالبة بحريتها وحقوقها هى أنها حرمت من وضع القانون مرة ومرة أخرى حين يطبق عليها قانون لم تشترك فى وضعه فهى مازالت تعامل معاملة المتهمين.

أما عالمياً فإن أهم العوامل التى دفعت المطالبة بحقوق المرأة والتى عرضت لها المنظمات المختلفة كانت معاناة المرأة وبعدها عن الأضواء، وعدم إلقاء الضوء على أنجازات المرأة قديماً. وحديثاً مثل تفوقها وحصولها على جوائز عالمية.. ولذلك تبلورت حقوق المرأة فى اقتراح صفحة فى الجرائد للمرأة تحكى فيها المرأة عن المعاناة الحقيقة تمهيداً لأن تناقش شكواها عالمياً.

وفى حين تشير أهم نتائج J. jacob-son إلى أن أهم العوامل نحو المطالبة بحرية وحقوق المرأة اختلفت باختلاف العضوية لجماعات تحرر المرأة فقد جعلتهن أكثر حماساً لقضيتهن.

(*) intenet souety and culture , aulture and qroups women's.

وأشارت نتائج دراسة Fri ckson إلى أن قوة الأنا والشخصية الإيجابية والرؤية الفلسفية واحترام الذات. والرغبة فى المساواة هى من أهم العوامل التى تجعل المرأة متحمسة لقضيتها.

ويرى moth ، أن أهم العوامل التى تؤثر سلباً أو إيجاباً على تحرر المرأة الخلفية الأسرية الأولى وعدوانية الزوج وعدم رضا الزوجات. فهذه العوامل تؤثر على شكل التحرر. أما مطالبة الرجل بحقوق وحرية المرأة فلها علاقة بشخصية الرجل ويوجهه المنضبط.

وتشير نتائج أريكسون إلى أن التحرر - يرتبط بأبعاد شخصية من أهمها المرحلة العمرية. أما عن الفروق بين الجنسين فإن أغلب النقاط المحورية فى الخلاف كانت حول الدور، فالرجل متمسك بأدواره والمرأة مرنة وتؤكد نفس الخط. دراسة J jachobson فى أن الفروق من الجنسين واضحة بخصوص الدور الجنسى ولا توجد فروق حول المعاملة المتساوية والحقوق والواجبات وأنه مازال الرجل يرفض المشاركة الحقيقة فى الأدوار التى ارتبطت بالمرأة.

فى حين ترى دراسة Tan أن هناك اختلافات من الجنسين فى التصورات والإدراكات عن الحقوق والحريات والواجبات وأن العوامل الثقافية هى المسئولة عن ذلك .

هذا جعل المرأة الكندية أكثر تحررا من الفلبينية عامة .

ثانياً : منهج البحث وخطواته

١ - المفاهيم المستخدمة فى الدراسة وتعريفها الاجرائى.

ستعرض المفاهيم المستخدمة من خلال المضمون والتجريد وقد شرحت الباحثة مستويات الحرية فى عبارات تسهل على المفحوصين المعنى المقصود بكل مستوى من مستويات الحرية وهى كالأتى:

* الحرية التامة: من خلال المواقف والأبعاد والمجالات التى يرى الفرد أنه يجب أن تكون فيها المرأة حرة تماما .

* الحرية المقيدة: المواقف والأبعاد والمجالات التى يرى الفرد أنه يجب أن تكون فيها المرأة حرة بقيود.

* اللاحرية : المواقف والأبعاد والمجالات التى يرى الفرد أنه يجب ألا يكون للمرأة فيها حرية مطلقاً.

أما الفينومنولوجية: يقصد بها الروية الذاتية المتفردة للشخص. واعتبار هذه الرؤية أهم بكثير من رؤية الآخرين أو ما يسمى الرؤية الموضوعية باستخدام اختبارات وهذا المنحى يؤكده تيار يمثل الظاهراتيه وعلم النفس الإنسانى والوجودى ويمثلها كل من سارتر فى الفلسفة

الوجودية وكارل روجرز وابراهام ماسلو ورول رماى فى علم النفس الإنسانى.

٢ ـ الأدوات:

الأدوات فى هذه الدراسة عبارة عن استبيان يتكون من ثلاثة أسئلة بناؤه كالتالى:

ـ طرح سؤال مفتوح عن الأبعاد والمجالات والمواقف التى كان يجب أن تأخذ فيها الفتاة حرية ولم تأخذها إلى الآن والأبعاد والمواقف التى تشعر الفتاة المصرية الجامعية أنها ضد حقوق المرأة. حيث أمدنا بالمتطلبات الواقعية الجديدة عن حرية المرأة وحقوقها والمجالات التى نتمنى أن تحصل فيها على المزيد من الحرية. ومن خلال الاستجابات المختلفة على هذا السؤال المفتوح تم تحديد الحرية فى ثلاثة مستويات أشرنا إليها قبلاً .

٣ ـ العينة:

عدد أفراد العينة ٤٠ طالبة جامعية مقسمة كالآتى:

٢٠ طالبة من طالبات الجامعات الحكومية، ٢٠ طالبة من طالبات الجامعات الخاصة.

٤٠ ـ طالب جامعى مقسمة كالآتى:

٢٠ ـ طالب من طلبة ا. امعات الحكومية المصرية، ٢٠ طالبا من طلبة الجامعات الخاصة المصرية.

تم اختيار العينة بشكل عرضى حيث لم يسمح وقت التطبيق باختيار عينة عشوائية تمثل المجتمع الأصلى تمثيلاً جيداً ولذلك تورد الباحثة هنا خصائص العينة التى تم اختيارها.

خصائص العينة:

١ ـ السن ١٨ ـ ٢٣ .

٢ ـ درجة التعليم .

أ ـ تعليم جامعى من جامعات حكومية.

ب ـ تعليم جامعى من جامعات خاصة.

وبذلك يصبح المجتمع الذى أخذت منه العينة مجتمعا فرضيا ويقصد من المجتمع الفرضى Hypothetical populution أنه المجتمع الذى يمكن أن تعتبر العينة بخصائصها قد اشتقت منه بطريقة عشوائية.

٢ـ حدود البحث Limitation of Research استخدم فى هذا البحث عينة صغيرة وقد يحد هذا من تصميم نتائج البحث ولكن الباحثة عوضت هذا بمناقشة طويلة بعد التطبيق.

٥ـ خطة الدراسة والتطبيق.

طرحت مجموعة من الأسئلة يحاول

البحث الأجابة عنها ثم اختيرت العينة والأدوات وأسلوب التطبيق الذى يتمشى مع طبيعة الأسئلة المطروحة.

طبقت البيانات فى شكل استبيان يعقبه حوار ومواجهة بين الطلبة والطالبات حول أهم النقاط الخلافية المحورية. ثم استخدام أسلوب فى التطبيق يتلاءم فى الاجابة على الأسئلة المطروحة وكان التطبيق تحريرياً.

ثم تحليل المضمون بطريقة منطقية ومنهجية فضلاً على تطبيق أسلوب إحصائى ملائم .. والوزن الأكبر فى هذه الدراسة أنها دراسة كيفية.

تمت الدراسة المتعمقة فى هذا البحث من خلال حوار متبادل بين مجموعة من الطلبة ومجموعة من الطالبات لمعرفة أكثر المواقف والأبعاد المحورية والخلافية بين الجنسين ومن الجدير بالذكر أن الدور الذى يرسمه المجتمع لكل من الرجل والمرأة كان هو أكثر الأبعاد المحورية الخلافية.

اعتمدت الباحثة فى تحليل مضمون استجابات العينة على الأسئلة وعلى (الفكرة) التى تطرحها الاستجابة. والاعتماد على النسب المئوية لهذا التحليل، وتحليل المضمون للمحتوى الواحد ليس رؤية واحدة وخطأ واحداً بحيث تم تحويل المضمون من الاستجابات المحددة إلى العموميات فى ضوء بعض القضايا المجتمعة الهامة والمطروحة نظرياً والتى سمح لنا تحليل المضمون برؤيتها مثل قضية الأحوال الشخصية للمرأة وسمح برؤية قضايا جديدة مثل نسب الطفل باسم الأم وليس الأب، واقترحت الفتاة الاشتراك فى بعض الأدوار التى كانت مقصورة على الرجال مثل أداء الخدمة العسكرية والمشاركة فى التدريب على تحمل بعض الأعمال الصعبة التى كشفت عن عديد من الاستجابات عن ردود أفعال ايجابية، وأنه من الممكن أن نعرف منابعها وأسبابها ولا نعتمد على الصدفة فى الإتيان بمثل هذه الردود الإيجابية.

وظهر اعتراض الفتاة على بعض الأدوار التى ارتبطت بالمرأة والتى قد رسمها لها المجتمع . وسمح لنا تحليل المضمون برؤية بعض الأفكار السلبية والاعتمادية من قبل الفتاة والتى تتعارض مع الخصوصية الثقافية بمجتمعنا، والأفكار التى ذهبت إلى حد التشبه مع الرجال فى الحرية الجنسية والتأخر ليلاً وشرب السجائر بل والمساواة فى الخيانة!! على حد يعتبرها . سمح لنا تحليل المضمون برؤية خوف المرأة من الرجل والمجتمع ورغبتها فى الحماية من العنف والاتهام بالجهل ومن الوصمة بعد الطلاق، والمطالبة بالمساواة فى الإنسانية

والكرامة والامتيازات الاجتماعية. ولعل من أبرز القضايا التى سمح لنا تحليل المضمون برؤيتها أن الخطية والتفكير الآحادى لم يعد مقبولاً فى تفسير الظواهر الخطية الإنسانية فقد اتضح فى بعض الأحيان أن المرأة أكثر تشدداً على نفسها وبنات جنسها من تشدد الجنس الآخر عليها. تم تحليل مضمون للأبعاد التى تعتبر حقوقاً للمرأة ولم تحصل عليها المرأة إلى الآن، وذلك للفتاة الجامعية من «جامعات حكومية» والفتاة الجامعية «جامعات خاصة».

تمت الاستعانة بتحليل المضمون والنسب المئوية فى تليخص وبلورة ذلك وتمت المقارنة بين الطلبة والطالبات جامعات خاصة على المستويات الثلاثة للتحرر .

– تمت المقارنة بين الطلبة والطالبات جامعات مصرية حكومية على المستويات الثلاثة للتحرر. والوزن الأكبر فى هذه الدراسة أنها دراسة كيفية.

٦ـ التحليل الاحصائى: لما كان هذا البحث بحثاً استطلاعياً لا ستخلاص فروض يمكن أن تمتحن بعد ذلك إحصائياً وتجريبياً لذلك اكتفت الباحثة ببيان النسب المئوية لمضمون الاستجابات دون الخوض فى أى عمليات إحصائية تتناقض ومتطلبات البحث ذاته كبحث استطلاعى. ومن ناحة أخرى مراعاة المضمون العام والتوجه الأساسى الذى هو رسم الصورة العامة لحقوق وحرية المرأة المصرية المتعلمة.

٧ـ الدراسة الاستطلاعية الأولى:

الدراسة الاستطلاعية الأولى عبارة عن سؤال مفتوح عن الحقوق التى كان يجب أن تتمتع بها المرأة ولم تحصل عليها إلى الآن أو الأشياء التى تعتبر ضد حقوق وحريات المرأة.

ومن الاستجابات خلصنا بعدة مجالات وأبعاد أمكن تقسيمها إلى ثلاثة مستويات لأبعاد التحرر.

* الحرية المطلقة: وهى المواقف والأبعاد والمجالات التى يرى الفرد أنه يجب أن يكون فيها حرا حرية مطلقة .

* الحرية المقيدة: وهى المواقف والأبعاد، أو المجالات التى يرى الفرد أنه يجب أن يكون فيها حرا بقيود.

* اللاحرية: وهى المواقف والأبعاد أو المجالات التى يرى الفرد أنه لا يجوز أن يكون له فيها حرية نهائياً.

ومن الجدير بالذكر أنه أتضح من الدراسة الاستطلاعية أن التعبير عن الحقوق وحريات المرأة فى هذه المرحلة أخذ شكل التمرد والرفض لسلطة الجنس الآخر والأسرة والمجتمع رغم أن مضمون هذا التحرر والرفض لا يحمل معانى سلبية

تماماً لأنه كثيراً ما يكون تعبيراً عن الرفض الشكل التقليدى للمرأة المقهورة المغلوبة ورفض السلبية ورفض لأن تكون المرأة الجانب الثانى فى المجتمع أو رفض لنموذج معين كان موجوداً فيما سبق ولم يعد ملائما لمتطلبات الوقت الحالى.. وأن أساس الرغبة فى المساواة بالرجل ما هى إلا رغبة فى المساواة بالإنسانية والكرامة والصدارة والامتيازات الاجتماعية، وأن المرأة المصرية تحلم بتحقيق ذاتها، إنسانيتها ووجودها وتحلم بالحرية حرية التعبير عن ذاتها وحرية الرأى وحرية العمل.

وأيضاً عبرت الفتاة عن حقوقها فى الحماية : جنسياً ونفسياً واجتماعياً من التحكم فيها ومن سيطرة الرجل ومن سخرية الآخرين والنظر على أنها الأقل.

ثالثاً: النتائج ومناقشتها

ستعرض للنتائج ومناقشتها على النحو التالى:

أ - سنعرض لحقوق ومطالب المرأة المصرية المتعلمة سواء من جامعات خاصة أو حكومية.

ب - سنناقش بإجمال وشمولية مطالب الفتاة المصرية فى ضوء مطالب المرأة عالمياً.

جـ - سنعرض للفروق بين الجنسين عامة فى مستويات التحرر.

د - سنعرض لبعض الاستجابات المتفردة وغير المتوقعة ونتناولها بالمناقشة والتفسير فى ضوء قضايا علم النفس.

أ- مطالب المرأة المصرية المتعلمة «جامعات حكومية وجامعات خاصة».

تمثلت بنسبة ١٠٠٪ فى **الحماية**: من الاعتداء والعنف بكافة أنواعه. والحماية من التحكم ومن النظرة للمرأة على أنها الأقل والحماية من الرفض ثم بنسبة ٣١٪ **الحرية** سواء الحرية الشخصية، حرية الاختيار للزواج ولنوع الدراسة والعمل، وحرية التعبير العاطفى، وحرية العلاقات الاجتماعية وأسلوب الحياة، والتعبير عن الوجود بنسة ٢٧٪ **المساواة**: خاصة فى الإنسانية والكرامة والحقوق. واتخاذ القرار. والعمل وتحمل المسئولية. واتفقت فتاة الجامعات الخاصة على نفس الأبعاد ونفس المضمون تقريباً مع اختلاف الترتيب حيث جاءت المساواة ثم الحماية وأخيراً الحرية. أما مطالب طالبات الجامعات الخاصة فتمثلت بنسة ٨٥٪ من الاستجابات فى المساواة وتبلورت فى المساواة فى الإنسانية والكرامة والنظرة الاجتماعية الراقية والعمل والوظائف المقصورة على الرجال، وأن تكون متضمنة فى وضع القوانين التى تنطبق

عليها خاصة الأسرية والأحوال الشخصية ٨٠٪ من الاستجابات طالبت فيها الفتاة الحماية من التحكم والاضطهاد والتزمت ومن الإهانة والنظر على أنها الأقل. ثم ١٩٪ من الاستجابات طالبت فيها الفتاة بالحرية سواء في العمل أو الدراسة أو العلاقات الاجتماعية والعلاقة مع الجنس الآخر وحرية الرأى والعمل السياسى.

وكانت الاختلافات بين الشريحتين فى الأغلب الأعم تدور حول:

الإدراكات والتصورات المشبعة والمتأثرة بالثقافة الفرعية وأسلوب التعليم وخلفية الأسرة الأولى والاختلافات لها علاقة بايجابية الشخصية والوعى بالذات. ومن الجدير بالذكر أن النتائج قد أشارت إلى التناقض فى نظرة المرأة لنفسها والازدواجية فى متطلباتها. وكذلك إلى اختلافات كبيرة من الفتيات فى رؤيتهن لحياتهن الخاصة، والطرق التى تريد أن تحياها .. ومعنى الوجود وتطلعات المراة. وكذلك أوضحت نتائج الدراسة متطلبات للفتاة قد لا تتلاءم مع سنها وواقعها ومتطلبات الواقع منها وقد تمثلت فى مطالب شكلية وزائفة. «حرية فى الخيانة مثل الرجل - الحرية الجنسية، شرب السجائر والتأخير - وأسلوب معين فى الملبس» فى حين كان ملائما ولائقا ويبنى أكثر أن تطلب المرأة أولاً التعبير عن جوانبها العقلية والانتاجية التى عطلت فترة طويلة وحرمت المرأة من التعبير عنها .. ومن نتائج الدراسة اتضح وجود أنماط متعددة من شخصيات الفتيات المتعلمات مثل نمط الشخصية الاعتمادية ونمط الشخصية القوية المستقلة ونمط الشخصية الإيجابية، وعلينا السعى فى فهم العوامل التى تساعد على ظهور النمط المحبب من الشخصيات بدلاً من انتظار الصدفة فى الإتيان بمثل هذه النماذج المحبية.

وتشير نتائج الدراسة لأهمية القيم الدينية والأسرية والاجتماعية كإطار مرجعى لسلوك الفتاة . فقد أشارت أنه يجب أن تكون حرة تماماً بشرط ألا تمس حدود الدين والأهل والمجتمع .

وتشير نتائج الدراسة إلى الجوانب التى تطلب فيها الفتاة الحماية بشدة فهى مازالت تطلب الحماية من التعبير والسيطرة والتحكم ونظرات اللوم والاتهام بالجهل ومازالت محتاجة للنظرة الاجتماعية المدعمة الراقية والواثقة فيها والمساواة فى الإنسانية والكرامة.

(ب) سنناقش باجمال وشمولية مطالب الفتاة المصرية فى ضوء مطالب ومستويات المرأة عالميا.

هناك اتفاق كبير بين مطالب طالبات الجامعة فى الحرية مع المطالب العالمية للمرأة فى الرغبة فى مزيد من الحرية فى العلاقات مع الجنس الآخر وحرية السفر والمغامرة وفى التحرر الاقتصادى والعمل فى الوظائف التى كانت مقصورة على الرجال. واتفاق كبير فى مطالبة المرأة بالرغبة فى تخطى الروية السلبية للمرأة وأيضاً ثمة اتفاق فى أمنيات المرأة لتعليم حاجات جديدة وأفكار جديدة لتطوير دورها اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً، واتفاق كبير بين مطالب طالبة الجامعة والمطالب العالمية للمرأة فى تخطى السيطرة والتحكم وتحقيق المساواة والعدل والدفاع عن النفس والرغبة فى الاستقلالية والتفوق في الحياة العملية. أما عالمياً فقد أخذت المطالبة بحقوق المرأة شكلا أكثر إيجابية فى التدخل.

وقد اتفقت نتائج الدراسة الحالية مع نتائج الدراسات العالمية. حيث مازالت المرأة عالمياً تشعر بالرغبة فى نفس الأبعاد التى هى المساواة والحرية والحماية، والتى هى قريبة مما أوضحته الدراسة الحالية.

- واتفقت نتائج الدراسة الحالية مع نتائج عدد من الدراسات التى ترى أن التحرر والإيمان بحقوق المرأة لهما علاقة بأبعاد معينة فى الشخصية والمرحلة العمرية.

وتتفق نتائج الدراسة الحالية مع نتائج دراسة كل من moth , Jjakobson حيث أغلب النقاط المحورية فى الخلاف كان حول الدور فالرجل متمسك جداً بأدوارة والمرأة مرنة فى التنازل وقابلة للتفاوض حول بعض أدوارها. فى حين اختلفت مطالب المرأة المصرية عن المطالب العالمية للمرأة في بعض الأحيان وفى أحيان كثيرة أخذت المطالب شكلا أكثر إيجابية فى التوجه والتدخل من أجل المرأة فى أى مكان .. حيث المطالبة بالاهتمام بوجود منظمة عالمية لرعاية الجوانب السياسية للمرأة . وأخرى لرفع مكانة المرأة فى الهندسة والتكنولوجيا والمطالبة بتخصيص صفحة خاصة بالمرأة عالمياً فى النوادى الثقافية، والمطالبة بعمل مجلة صوت المرأة التى توضح إنجازات المرأة سياسياً والثورات التاريخية التى قامت بها والجوائز العالمية التى حصلت عليها فى كل أنحاء العالم، وفى تخصيص مواقع معينة للمرأة فى الأنترنت وفى المطالبة بعمل موسوعة للمرأة والتكنولوجيا .

وظهرت نوعية معينة من المطالب والاهتمامات للمرأة عالمياً ولم يكن ضمن الاهتمامات الأساسية للمرأة المصرية . مثل المطالبة بنوعية معينة من الحقوق الجنسية والمطالبة بحقوق المرأة فى السجون وحقوق المرأة فى حالة العجز والجهل وحقوقها فى

المناطق المعزولة وظهرت مطالب عالمية تقترح وجود مركز إرشادى عالمى لمساندة المرأة من أجل حياة أفضل.

جـ- أما بالنسبة للفروق بين الجنسين عامة فى مستويات التحرر الثلاثة وحقوق المرأة:

فقد اتضح ايمان الطالب الجامعى بضرورة أن تكون المرأة حرة تماماً بنسبة ٩٠٪ من الاستجابات فى التعبير عن إنسانيتها. ووجودها وأسلوب حياتها والتعبير عن حريتها الشخصية وحياتها الخاصة . كالاختيار للزواج والتخصص وشغل دور إيجابى فى المجتمع واختيار العمل المناسب والأصدقاء وحرية الرأى وحرية ترتيب المنزل و ١٠٪ من الاستجابات تشير بأنها بعد الزواج حرة فى حدود الأهل وبذلك فقد تقارب الجنسان على نفس المجالات التى يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية كاملة فهى حرة فى اختيار الزوج والتخصص والعمل والرأى لكن بنسبة ١٠٠٪ للبنات واتفق الجنسان على أن المرأة حرة بقيود فيما يخص الدين وتقاليد المجتمع والسفر للخارج. الطلبة بنسة ٩٥٪ والطالبات بنسة ١٠٠٪ واتفقا على أنه لا يوجد شئ لا يجب أن تأخذ فيه المرأة حرية إلا للضرورة القصوى . كمساس السمعة والدين والمسئولية. ولكن كانت الفروق واضحة بخصوص الدور حيث كان أوضح الأبعاد الخلافية بين الرجل والمرأة فى كل المجموعات مع ظهور بعض الاختلافات فى المضمون والتفاصيل بين الجامعات الحكومية والجامعات الخاصة.. واتضح أن المرأة أكثر مرونة بخصوص الدور فالرجل مازال متمسكا بالوضع والامتيازات التى ميزه بها المجتمع ويرفض المشاركة الحقيقية فى القيام بالأدوار التى ارتبطت بالمرأة.

وترى الفتاة المتعلمة أن عودة المرأة إلى المنزل وتنازلها عن حقها فى العمل والتنمية قضية لا مبرر لها لأن الأطفال محتاجون لرعاة الأم والأب معاً.. ولأن التواجد مع الأطفال ليس تواجدا ماديا كميا لكنه تواجد كيفى لا يحكمه الوقت، وأن الطفل بحاجة أكثر إلى حنان الأم المحققة لذاتها الناجحة الراضية الإيجابية، ومن ذلك يتضح أنه لا يوجد فروق بين الجنسين نحو تحرر المرأة.

واتضح أيضاً أهمية القيم الدينية والاجتماعية والأسرية كإطار مهم لسلوك الفتاة. ومعنى ذلك أن أيدولوجية المجتمع والتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والثورات والتطورات التى مربها المجتمع قد أثرت على الجنسين بنفس الدرجة وبنفس القدر. وجعل مطالب المرأة فى تحريرها معاً ليس شيئاً جزئياً لكنه شامل لتحرير هما فكريا واجتماعياً، وأقتصاديا. فالقضية إذن ليست

قضية العلاقة بين المرأة والرجل لكنها قضية شعب يعتز بحريته ويتأثر بما يجرى فى المجتمع ويعيش أبعاد حياته فى حدود ظروفه من خلال أفكاره.. وتحرر المرأة إذن هو تحرر للرجل وتحرير للمجتمع كله. وأن النهوض بالمرأة الضعيفة والمقهورة هو نهوض بالمجتمع كله . لأن المرأة لا يمكن أن تكون ضعيفة إلا فى مجتمع ضعيف ولا تكون مقهورة إلا فى مجتمع مقهور. وأن الرجل والمرأة وجهان للوجود الإنسانى ونصفان لعملية واحدة وهى المجتمع.

د ـ سنعرض لبعض الاستجابات المتفردة وغير المتوقعة ونتناولها بالمناقشة والتفسير:

تشير نتائج وانطباعات البحث بأن الحرية التى تحدثت عنها قلة من الفتيات تتمثل فى المطالبة بحريات تتعارض جذرياً مع خصوصياتنا الثقافية والتى وصلت إلى حد مطالبتهن بالخيانة والحرية الجنسية وحرية الخروج والتأخير. ولعل هذا يمثل رد فعل وتمرد على مطالب الأسرة والمدرسة والمجتمع وكذلك وسائل الإعلام. ومن ثم فالفتاة تقدم نفسها على عكس الصورة التى يراد لها أن تكون عليها. وإذا كان هناك تعليق فهذا معناه قصور وعجز موسسات التطبيع الاجتماعى ووسائل الإعلام فى تطبيع هؤلاء الفتيات ولم تنجح المؤسسات الاجتماعية فى أن تجعل الفتاة تشعر بأهمية أن تعامل مثل الفتى فظهر هذا الشكل من أشكال التعبير الذى يمثل التمرد ورفض التسلط وأسلوب المعاملة. ـ أن التحرر السطحى الزائف تعبير عن فشل الإنسان فى التعبير عن وجوده وتحقيقه لذاته وطموحه وتفهم الأخرين له .

وفى المقابل بينما فى الأغلب والأعم أشارات النتائج إلى طلب المرأة للحرية والمساواة والحماية لطالبات الجامعات سواء الخاصة، أو الحكومية فظهرت استجابات تشير إلى أن تحمس الرجل لقضايا المرأة كان أوضح من تحمس المرأة. وأن تشدد المرأة على نفسها وبنات جنسها كان أوضح بكثير من تشدد الرجل عليها . وبينما أبدت معظم الطالبات المرونة فى مشاركة الرجل فى الأدوار التى ارتبطت بالمرأة أبدت القلة تشدداً على ذلك.

ننتهز فرصة خروج بعض الاستجابات عن المألوف لمحاربة الفكر الخطّى ولتؤكد أن الإنسان بما هو إنسان كما هو معنى ودلالة وإرادة وفكر يستطع أن يعيد قراءة وتقييم ما سمعه وما تربى عليه وما تعارف عليه الآخرون وأن يفرز شيئاً جديداً مختلفاً تماما .

ـ وأكدت الاستجابات عكس النظرية التى شاعت ومازالت شائعة فى علم النفس فى

أن كل سلوك يمكن أن يفسر فى ضوء الوسط والثقافة الفرعية وأن الإنسان ليس إلا ثمرة الواقع الاجتماعى ومحصلة للقوى المحيطة التى تشكله كما لو كان مسلوب الإرادة. آن الأوان لعلم النفس أن يخرج من خطه التقليدى وأن لا يتوقف عند هذا المستوى من القوانين العامة، وآن الأوان لمحاربة التفكير الخطى التقاريبى والاهتمام بدراسة الاستجابات المعاكسة للخط العام المألوف (لتؤكد أن الإنسان ليس امتداداً خطياً للواقع الذى يعيشه وليس غفلاً من الإرادة والمعنى وأنه يملك أن يوجد لنفسه نمطاً مختلفاً ويفكر تفكيراً مختلفاً عن المألوف .

آن الأوان للتربية أن تكون مرنه فيها إعطاء حق الإنسان أن يختار ويعدل وجهة نظره بنفسه وأن التعليم فى المدرسة والأسرة يقوم على تنمية طرق التفكير وإعطاء البدائل والمفاتيح للحلول بدلا من الإجبار.

ومن الجدير بالذكر أن مفهوم الحرية قديماً كان يعنى شيئاً مختلفا عن مفهوم الحرية فى الوقت الحالى. وأن الإنسان يركز على قيمة الحرية حسب أهمية هذه القيمة بالنسبة له.

وعلى الرغم من أن الحرية هى الإنسانية والأدمية والوجود والهبة الإلهية لكنها كأى معطى أو موهبة يمكن أن يوجهها الإنسان لحساب إنسانيته أو على حسابها.

رابعاً: الملخص والتوصيات

ملخص البحث: يهدف البحث أساساً رسم خريطة لحقوق المرأة وحريتها من وجهة نظر المرأة المصرية المتعلمة: كما يهدف إلى التعرف على الفروق فى هذه الحقوق والحريات من وجهة نظر شريحتين تمثل أحداهما الجامعات المصرية الحكومية وتمثل الأخرى الجامعات الخاصة. كما يهدف البحث إلى التعرف على رأى كل من الجنسين فى الأبعاد التى يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية تامة، والأبعاد والمواقف التى يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية بحدود وكذلك الأبعاد والمواقف التى يجب ألا تأخذ المرأة فيها حرية نهائياً.

وفى إطار التدخل السيكولوجى والتربية السيكولوجية تقع أهمية الدراسة فضلاً عن الأهمية العلمية والقومية والعالمية للدراسة.

واعتمد البحث فى منهجه على تحليل المضمون واستخدام بعض الأساليب الإحصائية لمعرفة الفروق بين مجموعتين من طالبات الجامعات المصرية والجامعات الخاصة، وأيضاً لمجموعتين من الجنسين.

ولعل من أبرز النتائج التى توصل إليها **البحث:** أن التحرر قد يأخذ شكل التمرد

وعدم الطاعة والرفض سواء للسلطة الأبوية والاجتماعية رغم أن التمرد لا يحمل معانى سلبية تماماً لأنه كثيراً ما يكون معبرا عن الرفض للشكل التقليدى للمرأة المصرية ولنمط المرأة المغلوبة المقهورة ورفض للسلبية ورفض أن تكون المرأة الجانب الثانى فى المجتمع وكذلك لنموذج معين كان موجودا فيما سبق ولم يعد ملائما لمتطلبات العصر الحالى. وبصفة عامة توصل البحث إلى رسم خارطة متعددة المستويات من أبرزها ذلك المستوى الذى ترى فيه الفتاة المصرية المتعلمة أن المرأة يجب أن تكون حرة تماماً فى كل الأبعاد الشخصية مثل الاختيار للزواج والعمل ومجال الدراسة وأن المرأة يجب أن تكون حرة بحدود فى الأبعاد التى لها علاقة بالعادات والتقاليد والدين والأهل وما يمس سمعة الفتاة. وأنه لا يوجد أبعاد لا يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية نهائياً.

- وبخصوص الأبعاد التى كان يجب للمرأة أن تحصل عليها ولم تحصل عليها إلى الآن فقد أشارت الفتاة المصرية المتعلمة بتعليم جامعى سواء فى الجامعات الخاصة أو الحكومية مازالت تسعى للحصول على الحماية من العنف والتحكم وسيطرة الرجل فى تقرير مصير الزوجة والأولاد ومن النظرة لها على أنها الأضعف والأقل وتسعى لمزيد من الحرية. خاصة فى حرية التعبير عن العلاقات الاجتماعية وحرية الحركة والفكر والرأى والاشتغال بالعمل السياسى. ومازالت تطمح فى المساواة مع الرجل فى الإنسانية والكرامة والوقار الاجتماعى.

بصفة عامة لا يوجد فروق بين الجنسين فى مستويات التحرر عامة فقد تقارب الجنسان فى المستويات والمجالات التى يجب أن تأخذ فيها المرأة حرية كاملة فهى حرة فى اختيار الزوج والدراسة والعمل وأسلوب الحياة وحرية الرأى واتفق الجنسان على أن تكون الحرية بقيود فيما يخص الدين وتقاليد المجتمع واتفقا على أنه لا يوجد شىء لا يجب أن تأخذ فيه المرأة إلا للضرورة القصوى كمساس الدين والسمعة.

ومعنى هذا أن الثورات والتغيرات التى مربها المجتمع قد أثرت على الجنسين بنفس القدر والقضية. إذن ليست قضية رجل وامرأة لكنها قضية شعب يعتز بحريته في حدود ظروفه وأن النهوض بالمرأة هو نهوض بالمجتمع كله.

- والفروق بين الجنسين كانت قليلة حيث يؤمن الطالب بضرورة حرية المرأة فى الوجود وأسلوب الحياة وتحمل أعباء الوجود والتعبير عن حقوقها الإنسانية والحرية الكاملة فى الاختيار للزواج ولمجال الدراسة والعمل . ولكن اتضحت الفروق بخصوص الدور فيعتبر الدور من أكثر الأبعاد الخلافية

ثالثاً: المراجع:

أولاً: المراجع العربية:

١ - جلال أمين، وصف مصر فى نهاية القرن الـ٢٠، القاهرة دار الشروق، ٢٠٠٠م.

٢ - جلال أمين، ماذا حدث للمصرين، القاهرة ، دار الشروق ١٩٩٩م.

٣ - رشدى فام منصور، أضواء على مسيرة علم النفس فى مصر والوطن العربى، وجهة نظر ودعوة للحوار، المجلة المصرية للدراسات النفسية، القاهرة الأنجلو ١٩٩٩م.

٤ - رشدى فام منصور، قدرى حفنى، أحادية الرؤية المفهوم والقياس، المجلة المصرية للدراسات النفسية، القاهرة، ١٩٩٦م.

٥ - رشدى فام، علم النفس العلاجى والوقائى، رحيق السنين، الأنجلو المصرية، القاهرة، ٢٠٠٠م.

٦ - محمد كمال يحيى، الجذور التاريخية لتحرير المرأة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، ١٩٨٣م.

٧ - ناهد رمزى، سيكولوجية المرأة، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٨٣م.

٨ - ناهد رمزى وأخرون، صورة المرأة كما تقدمها وسائل الإعلام، المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، القاهرة، ١٩٧٧م.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1- Divon - Mueller, Ruth po pulation policy and women's rights as human 1993.

2 - Eric, Data Base, Computer search Cd women right.

3 - Erickson, V. Lois: Beyond Cinderella: Ego maturity and attitudes toward the rights and Role of women. Counseling Psy chologist 1977 Vol 7 (1) 83 - 88.

4 - Hanks susan E:, Rosen baum, C. Peter Battered women: Astudy of women who live with violent: American journal of orthopsychiatry 1977 apr vol 47 (2) 291 - 306 .

5 - Heitlinger , Alena. Women's equality, demography, and pul. 1993.

6 - Jacolson , LeonardL, Amderson, Corole L., Berletich

Mark institution: U Miami,FL, Construction and initial Validation of scale men and wonen, Educational & Psychological Measurement 1976 win Vol 36(4) 913- 918.

7 - Kesr, J oanna, 1950. ours by right. Woman's rights as human, 1933. 8, Lamgley winston women's rights in international docume, 1991.

8 - Langley winston, women rights in international docume, 1991 .

9 - MLott, sylvtester R; Bastick, Rita T., lira, Framk T. institution, Dogmatism and locus of Cantrol in young Women who support oppose, or voice no opinion on the equal Rights Amendment. Journal of clinical psychology 1977 Jul Vol 33(3) 746-748 .

10 - Mahmud . Abdel - chani, Huguug al mar'al final- al-tab'ah, 1991.

11 - Rhoodie, Eschel Mostert discrimination against women: agleba, 1989.

12 - Ton - willman, Conchita, prospective teacher's attitudes toward the rights ond roles of cantemporary women in two cultures, psychological Reports 1979 dec vol 45 (3) 741 -742.

13 - Tomaseuski, K . Ckatarina women and Haman Right, 1993.

14 - Tulloch, Gail Mell and sexual edualik 1989.

15 - I nternet, yahoo inc, 1994 - 98 search results, women Rights, yellow page, web erents 8 chats. 1998.

Mark institution: U Miami,FL, Construction and initial Validation of scale men and wonen, Educational & Psychological Measurement 1976 win Vol 36(4) 913- 918.

7 - Kesr, J oanna, 1950. ours by right. Woman's rights as human, 1933. 8, Lamgley winston women's rights in international docume, 1991.

8 - Langley winston, women rights in international docume, 1991 .

9 - MLott, sylvtester R; Bastick, Rita T., lira, Framk T. institution, Dogmatism and locus of Cantrol in young Women who support oppose, or voice no opinion on the equal Rights Amendment. Journal of clinical psychology 1977 Jul Vol 33(3) 746-748 .

10 - Mahmud . Abdel - chani, Huguug al mar'al final- al-tab'ah, 1991.

11 - Rhoodie, Eschel Mostert discrimination against women: agleba, 1989.

12 - Ton - willman, Conchita, prospective teacher's attitudes toward the rights ond roles of cantemporary women in two cultures, psychological Reports 1979 dec vol 45 (3) 741 -742.

13 - Tomaseuski, K . Ckatarina women and Haman Right, 1993.

14 - Tulloch, Gail Mell and sexual edualik 1989.

15 - I nternet, yahoo inc, 1994 - 98 search results, women Rights, yellow page, web erents 8 chats. 1998.

التناول النقدى للموضوع والمشهد الطبيعى

فـــى

قراءاة مصغرة لجان بيير ريشار

د . دينا جمال الدين أمين *

« إن الصحة والأناة فى القـراءة هما اللتان تفضيان
إلى الأسس الدفينة للمشاهدة والخيال »
« العالم الخيالى لمالارميه » ص٢٥.

تطوير المشهد عند جان بيير ريشار:

يقصـد بالمشهـد الطبيـعى فى « قـراءات مـصـغـرة » Microlectures (١٩٧٩) و « وصفحات ومشاهد » Pages, Paysages (١٩٨٤) معنى ومضمون الكتابة باعتبارها تجربة حية وغنية توحى به الحواس ورغبات اللاوعى. فالمشهد يقصد به طرق بناء النص للمعنى عن طريق علاقات منطقية أو شعورية، سواء على صعيد الموضوع، أم على صعيد اللغة فى مادتها البنائية الشكلية والصوتية.

ونلاحظ بذلك تطور منهج جـان بيير ريشار نحو الالتقاء ما بين المنظور الفينومنيولوجى والبعد النفسى اللذين ترتكز عليهما أساسا نظريته النقدية القائمة على الحواس. وهو يكاد يتمم فى « قراءات مصغرة » مشروعا كان يوليه اهتماما كبيرا ويصبغ عليه بعدا شاملا منذ « العالم الخيالى لمالارمية » حيث يكتب قائلا.

* أستاذ الأدب الفرنسى المساعد - كلية الآداب . جامعة الإسكندرية.

"إنى أمام النص الأدبى،
أتجاوب أولا مع منطقه
الحسىّ الذى يؤثر فى
المقام الأول على قوة
جاذبيته. فأرصد كيفية
جذبه لجسد القارئ، وبثه
برغبة اجتياز عالم الكاتب
الخاص وقوانينه. هذا
الإطار الحسى القائم على
الحواس، والمتفرد، هو ما
أعبر عنه، بقدر من
التجاوز، بالمشهد
الطبيعى"[1].

وهكذا يصبح النص وحدةً جزئية أو كلية حسب المنظور المختار. إن المنهج الاستقرائى الذى يشير إليه الناقد هو أحد سمات منهجه العلمى، وكان هذا المنهج يؤدى فى البداية، وظيفة انتقالية مرنة من عمل إلى آخر لنفس الكاتب، ومن مستوى الأسلوب والموضوع إلى التطبيق على شريحة نصية قصيرة. وبهذا العمل الذى نتوقف عنده بالدراسة، نستطيع القول بأن المنهج الاستقرائى للناقد قد تطور، ليس فقط لكى يتشبع بالعمل الذى يتناوله،ويعكسه برقة ودقة وانسيابية قد تصل به إلى مستوى فني راق، و لكن أيضا كى يصل إلى منطق للكتابة يقوم على استشعار لغة الدوافع وتواتر الخفقات والنبضات:

"إن المشهد يبدو لى اليوم
مرتبطا - كما يقول الناقد
فى "قراءات مصغرة"-
و أكثر من ذى قبل ،
بمكونات الشخصية فى
جانبها الجسمانى البحت:
إنه ما يُرى ويُسمع
و يُلمس و يُشم، ما يؤكل
و يُفرز و ما يتغلغل: إنه
نتاج وغاية -بالإضافة
لكونه مكانا للممارسة-
للاكتشاف الذاتى لرغبة
مركبة و فريدة[2].

ولقد أدى هذا التطور فى اتساع مجال القراءة بتغيير فى مفهوم التناول النقدى للموضوع، الذى أصّله الناقد فى كتاباته

المتعددة. ففى كتابة "الأدب و الإحساس" (١٩٥٤) Littérature et sensation كان قد توصل عن طريق تحليل بنائية الصور والوحدات الحسية إلى تحديد شكل من أشكال المناخ الحسى. وكانت نقطة الارتكاز فى منهجه الذى تأثر فيه بالفيلسوف باشلار Bachelard، هى الوحدة الداخلية للنص. ولقد أراد الناقد فى مقدمة "العالم الخيالى لمالارميه"،

و هى تعتبر "دليلا حقيقيا للنقد الحديث"[٣] أن يتصدى، من خلال رصد العلاقات فى التكوينات البنائية، لرؤية موحدة لبنائيتها. و يعتبر هذا المنهج مختلفا عن منهج باشلار -رغم تأثره به- لأنه لا يتتبع الرغبة وظهورها فى أشكال متعددة و لكنه ينطلق من نقطة التكوين الوجودى للكاتب، التى تؤدى إلى الوصول إلى تفرد تكوينات عالمه الخاص وإلى تفسير موضوعاته من خلال المشهد الطبيعى الذى توحى به كتاباته.

ويقول الناقد فى هذا الصدد:

"إن الموضوع يظهر لنا، فى هذا المقام، كعنصر ربط يسمح لنا بالتجوال فى جميع الاتجاهات و فى مجمل ثنايا العمل الأدبى، أو على الأرجح كوحدة الربط ذاتها التى يمكن بفضلها النظر له على مستوى المعنى و هكذا يرتبط تناول الموضوع بالمنهجية"[٤].

وتقوم قراءة الناقد فى "العالم الخيالى لمالارميه" L'Univers imaginaire de Mallarmé على الربط بين مستويين متلامسين فالاتجاه مزدوج فيما بين الكاتب و عمله الأدبى من خلال دراسة موضوعاته ووحدة أعماله الفنية (poétique) بحيث أن الموضوعات الرئيسية هى الموضوعات التى تقع فى نطاق انعكاسات السيرة الذاتية و التجربة الأدبية. وينبغى أن نذكر هنا تأثر الناقد بالمدرسة النقدية التقليدية بزعامة سانت

بوف (Sainte-Beuve) ، وإسهامه فى النظر إليها باتجاه حديث متطور. يقول جان بيير ريشار:

"إن الكاتب بالنسبة لسانت بوف هو ما أو مَنْ يتكلم فى العمل الأدبى، و هو فى أبعد الحدود اللغة نفسها، اللغة الفردية للعمل. إن العمل الأدبى ما هو إلا الكلمة أو الميلاد اللفظى لشخص ما"(٥).

يتفق ناقدنا مع سانت بوف فى الهوية اللغوية للكاتب بقدر ما لا يعتبر الأسلوب وحدة فردية قائمة بذاتها، وبقدر ما يعد التعامل معها جزءا من وحدة التعبير المتفرد للعمل نفسه. و هذا يعطى بعدا شاملا لمذهب ريشار النقدى الذى يقوم على تفسير المشاهد و الأشياء بما توحيه من منطق يربط بينها.

بالإضافة إلى ما سبق، هناك جانب إبداعى فى مذهب ريشار، فالذى يتمعن فى كتاباته يلحظ أنه فى جميع الأحوال يبحث عن العلاقة بين الشكل الذى ترسمه الحواس والفكرة، القالب والمضمون، سواء كان هذا الأخير مضمونا جماليا فنيا أو وجوديا حياتيا. فالمتصفح لكتاباته الأولى عن فلوبير Flaubert، ستندال Stendhal، الأخوان جونكور Les Goncourt، بروست Proust وشاتوبريان Chateaubriand، يلاحظ أنه يحاول تفسير علاقة صور الفراغ و ارتباطها بنوع من التصوير الذاتى (شاتوبريان)، أو علاقة تكوين الجمل و نوع من الحس الجسدى (فلوبير). إن هذا البعد الفينومنيولوجى كان يقرب ريشار من المدرسة النقدية الوجودية بزعامة سارتر Sartre أو من كتابات جورج بوليه Georges Poulet التى تتناول البعد التكوينى للكاتب و علاقته بالزمن. فهذه الأعمال المذكورة كانت تركز على تفاعل الكائن مع محيطه من خلال بعده الداخلى ونضيف إليها عمله الهام "إحدى عشرة دراسة على الشعر الحديث"

Onze études sur la poésie moderne (١٩٦٤) التى يستهلها الناقد بهذه الرؤية:

"أردت أن أكتشف فى كل
شاعر، كيف تتداخل
و تتشابك العناصر
البدائية التى تصنعها
الحواس أو ينتجها الخيال
فى داخل إطار عام من
البحث عن الذات. بحيث
تشكل عوالم خيالية
مختلفة. من الواجب إذن
النظر إلى هذه الدراسات
كقراءات آي كارتياد
مناطق ومسافات فردية
تهدف إلى استخلاص
بعض البنائيات وإلى
الكشف المتدرج للمعنى
الكامن بداخلها"(٦).

إن لب البحث الذى قام به الناقد من خلال الأعمال السابقة كان يتمثل فى إيجاد صور متكررة لفكرة معينة، أو مفرد لها (motif)، أى متابعة تنوعها بمرورها فى سلسلة من التركيبات اللغوية و المواقف النفسية. ويعتبر عنصر اختلاف هذا المذهب عن المذهب النقدى النفسى كامنا فى نوع المفرد (motif) الذى يحدده الناقد: فهو ليس مفردا حسيا فقط ولكنه مستوطن فى لغة بلاغية تقوم عليها مراحل المعالجة الأدبية للنص. وهنا أيضا توجد دلالات للتأثر بنقد باشلار فى مراحله الأولى، و أخرى للاختلاف عنه فى بعض المناحى. يقول ريشار عن أستاذه الفيلسوف:

"لقد أوجد باشلار معنى
للأشياء التى لم تكن تقع
بعد تحت طائلة التحليل
فأمكن ربط ذلك الجزء
من الأدب الذى ينتمى
للعالم الحسى (المشاهد
الطبيعية، الديكور،
البورتريه) بالأصالة
الفردية"(٧).

فإذا ما تعرضنا "لقراءات مصغرة" رأينا الناقد يستخدم تعبير "المشهد الطبيعى" (Paysage) "كشعور أو تخيل

(بالمعنى الباشلاردى) وأيضا كهواجس (fantasme) أى كعمل وإنتاج وإخراج رغبة ما فى اللاوعى"[٨]. وريشار فى هذه المرحلة من نقده يأخذ منحى باشلار الثانى الذى أظهره فى دراسته عن لوتريامون Lautréamont فى "شاعرية المكان" Poétique de l'espace و"شاعرية الخيال" Poétique de la rêverie حيث تغلب فيه الفينومنيولوجيا على التحليل النفسى للصور الخيالية[٩]. وهكذا يلتقى الناقدان خلال رحلة تطور كل منهما بنقده: باشلار متجها نحو الفينومنيولوجيا، وريشار نحو علم النفس. ولقد استطاع ناقدنا أن يوصل الدرس المستفاد من معلمه الذى يمكن بفضله، وبواسطة الاستقراء النفسى، بلوغ مرحلة استحضار الوحدة الفنية للعمل، أو لهذه العوالم الصغيرة الخاصة على حد تعبير ريشار، التى تعتبر مفاتيح موصلة نحو الواقع اعتمادا على بيان قواعد ترابطها ووضوحها التام[١٠].

ولكننا نجد أن "الواقع" يستعاض عنه "بالنص" فى "إحدى عشر دراسة عن الشعر الحديث"، ثم "بالمشهد" فى "قراءات مصغرة" و"صفحات ومشاهد". يقول الناقد فى كتابه الأول الذى يؤرخ بداية مدرسته النقدية الجديدة أن "كل الأشياء فى الأدب تنتمى إلى اللغة".

وهو بذلك يضيف فى مذهبه الجديد معطيات وتطبيقات علم اللغة على النصوص الأدبية إلى حصيلته السابقة فى مجال لغة الحواس التى تميزه عن رولاند بارت Roland Barthes وإن اقترب منه. يهدى ريشار فصلا إلى بارت، أبرز ناقدى فرنسا المعاصرين، فى نهاية "صفحات و مشاهد" مما يذكرنا بما كان قد كتبه بارت عنه فى عام ١٩٥٧ مظهرا قيمة عمله النقدى. كتب بارت قائلا فى "الميثولوجيات" أنه "من الممكن أن يصبح الأسلوب لغة بعينها يكتب بها الكاتب لنفسه بالتحديد و يصبح فى هذه الحالة نوعا من أنواع الأسطورة بشكلها المتميز الذى يتطلب تشفيرا و نقدا عميقا، وأعمال جان بيير ريشار تقدم برهانا على ضرورة تواجد مثل هذا التناول النقدى للأسلوب"[١١].

لقد استدل ريشار فى "إحدى عشر دراسة عن الشعر الحديث" على وظيفة النص و قدرته على التمثيل من خلال مناخ أو مشهد طبيعي معين، حسى ولفظى ألا وهو الغسق الذى رآه مستقطبا لغة الحواس على مستوى النص، حيث بدت له هذه اللغة مؤثرة فى استقطاعات الزمن وفى تصوير أجزاء من النص كجسد جاذب للنور ولباقى العناصر. والمواد. فالحاسة لا تنفصل عن حركة الجسم عندما ينظر إليها فى علاقتها بالعالم الخارجي. ومن هنا جاء التصوير الحركى للحواس، فيقول الناقد:

"يكاد الكون يأخذ شكل
القوس بفضل الحاسة التى
تعلن عنها الرغبة مما
يعطيها نوعا من الحركة
الذاتية التى تصيب
الشعور"[١٢].

فإذا ما تأملنا وظيفة اللغة فى "قراءات مصغرة" وجدنا أنها تتميز بقوة دفع غريزية. لذا نجد أن الناقد يضع دراسة الموضوع فى إطار "التعرف - من خلال تتابعية شديدة الدقة للنص - على القوى المولدة لشكل معين، ثم المؤدية إلى نقضه و تقويضه – أى مرورها بشكل متصل فى صور وأشكال متباينة و لكن جميعها مترابطة بإطار متوقع ومرغوب فى الاكتمال وهو صناعة النص لمعناه" [١٣].

ويمارس الناقد على حد تعبيره نوعا من القراءة "الجانبية" للنص على ضوء الرغبة، قراءة تجعل من الخيال و اللغة إطارا واحدا للنص فى سطحه وعمقه، فى ازدواجيته المعهودة دون أن يضطر الناقد إلى شطرها. لقد اتسع التناول النقدى للموضوع ليشمل مجمل الخيال النصى ليفتح المجال أمام قواعد و قوالب الدوافع الحسية،
و ليصبح المشهد الطبيعى ذلك النظام أو النسق الخاص لكل كاتب والقريب من تعبير مالارميه بـا"المُقام" أى "مجموعة أشياء محببة و مفضلة و أخرى مكروهة و منفرة فى مواجهة مادة ما أو شكل ما"[١٤].

إن التحليل فى "قراءات مصغرة" يقوم على قاعدة حسية

وغريزية قابلة للتشكل والتغير، مادتها هى علاقات الكلمات فيما بينها فى قطعة نصية صغيرة، يقول الناقد:

"هى قراءة تعتمد فى آن
واحد على الطبيعة اللغوية
للأعمال الأدبية - وهو ما
يحولها إلى صفحات -
وعلى أشكال تفاعل
الموضوع مع الدوافع –
و هو ما يربط الكتابة
بعالم فريد و ما ينظمهما
فى مشهد طبيعى"(١٥).

يوجه الناقد اهتمامه إلى العلاقة بين الصورة الخارجية للكلمات والصورة الخيالية أو البلاغية، فالموضوع بالنسبة له يطرح تساؤلات حول الصورة الحركية الخيالية والبلاغية والتكوين الحرفى الصوتى للنص.

فالموضوع مرتبط بالصورة التى يطلقها الخيال اللفظى أو الموتيف motif، أو مشهد من مشاهد الرغبة، أو قد ينظر إليه من خلال بناء وتكوين الكلمات بعينها وعند هذا المستوى تبرز الدوافع التى قد تكون وراء مشهد لفظى، أو تركيب روائى، أو مفهوم للكتابة. ويقول الكاتب:

"كان يتعين علىّ أن أنظر
كيف يمكن أن تتداخل
نظرية كتابة النص
(النظرية اللغوية) مع
تتابع الوحدة الفنية للنص
(بنائية النص) من خلال
قراءة الموضوعات
والدوافع والأشياء(١٦).

و بذلك يكون القارئ لريشار أمام مشهد طبيعى ذى ثلاثة أبعاد: الموضوع / الخيال / اللغة، أبعاد قد تكون كامنة فى كلمة واحدة، أو مستقاه من صورة واحدة، أو مصاحبة لموتيف واحد:

"قراءات مصغرة: أهى
قراءات صغيرة، أم هى
قراءات لما هو صغير –
يتساءل الناقد فى بداية
"قراءات مصغرة"؟
ويجيب - الاثنان بلا شك.

فالدراسات الى أجمعها فى هذا الكتاب تستهدف وحدات متضائلة فى الصغر فى العمل: مفرد (المترو أو القبعة عند سيلين Céline - النجمة عند أبو لنير Apollinaire – الطعام عند وسمان Huysmans)، أو شخصية (جافير Javert)، أو صورة (مثلما فى المقطوعة الشعرية لمالارميه) أو كلمة: كلمة سر، اسم عائلى، اسم مستعار. إن القراءة لها هنا إيقاع بطء الرغبة و تضع ثقتها فى التفصيل، هذه الحبة فى تربة النص"[17].

إن الوحدة فى منهج جان بيير ريشار التى ظهرت منذ بداياته، فى مقدمة رسالته عن مالارميه، كانت تنبئ بالتطور الذى عرضنا له وبذلك نحن نقرأ فى مقدمة "قراءات مصغرة" أن "التربة ذاتها لم تكد أن تتغير"[18]. لقد ضمت هذه الرسالة عن مالارميه جميع الأسئلة اللاحقة للناقد الذى كتب قائلا:

"من الممكن أن يكون
النقد منهجا و فنا فى آن
واحد و إن مسعانا هو
دراسة مالارميه ككل:
فكرا و قولا، مضمونا و
شكلا، بتجميع كل ما
يتولد من أعماله المتميزة
من نهج وحماس"[19].

فهناك دائما ترابط بين عناصر التحليل التى لا تستهدف الوصول إلى حقيقة خفية غير التى ترتبط بالشكل البنائى للكتابة و الطبيعة الحية للتجربة، أى المادة الإنسانية المتكاملة.

وكان الناقد قد وجد نفسه عندما تعرض لأعمال شاتوبريان chateaubriand فى عام ١٩٦٧، أمام التفكير فى الرغبة وفى الأسس النفسية للكاتب، فبدأ دراسته بالقول بأن فى "بداية الكتابة ، تلك

المغامرة الإنسانية، يقوم شئ ما بداخلنا بالإعلان عن نفسه، إنها الرغبة وقوتها التى تسبب النشوة ولكنها تغير أيضا منا" (٢٠).

و من الممكن تصور نشأة مشروع "قراءات مصغرة" منذ هذا الاحتكاك مع شاتوبريان، حيث جاء أيضا فى هذه الدراسة أن:

"شاتوبريان يعشق كل ما
هو دقيق... ويجرفه ذوقه
نحو ما هو بسيط و عابر
تجاه خيال يقوم على
أصغر الأشياء و أبسطها
ولكنها ما يجعل للحياة
معنى"(٢١).

إن أوجه الاختلاف الكبرى فى أعمال ريشار السابقة عن عام ١٩٧١ وما أتى بعدها منذ "دراسات فى الرومانسية" تكمن فى المكانة التى أعطاها للجذور النفسية للنص، والقارئ يجد فى "بروست و العالم الحسى" Proust et le monde sensible (١٩٧٤) أن دراسة الموضوعات تتوازن مع دراسة النص، بينما تشغل التفسيرات النفسية حيز الملاحظات الهامشية وتنصب معظمها حول محور الجسد والأم. وبالفعل نستطيع القول بأن علم النفس يؤسس "قراءات مصغرة" التى تحوى عددا من المفاهيم فى متناول القارئ العادى. وعلى الرغم من أن الناقد يسهب فى ذكر أسماء وتباينات علماء النفس الموجودين على الساحة(٢٢)، نجده يركز على أن أهميتهم ترجع إلى:

"مساءلة أسس الدوافع
الغريزية البيولوجية التى
تكون الرمز أو العالم
الثانى للكاتب، عالم الجسد
فى مواجهة الكلمة، عالم
الخيال أو قصة الجسد مع
الجسد الآخر التى تقع فى
مكان معين و تحدد عدة
صفات فى المشهد
الطبيعى"(٢٣).

وعلى غرار التركيبة الحسية التى تؤدى بنا إلى مشهد محدد، تأخذ العمليات النفسية الأولى شكل المشهد الطبيعى،

وتظهر من خلال بناء ذاتى له معنى، منبثق من داخل حركة الكتابة و قوانينها. وبمعنى آخر، قد يطرح الناقد فى مستهل جميع دراساته نفس السؤال: كيف يمكن الوصول إلى تفسير منطقى لتكوين ما، على ضوء حركة الخيال ومعطيات النص اللغوية. وهنا ومن داخل المشهد النصى تتداخل وتتماثل حركة "التركيز على الرؤية" و"إلحاح الرغبة" و"دفعة الكتابة"[٢٤].

أما تأثير الفينومنيولوجيا فهو ظاهر فى "قراءات مصغرة" فى مسعى الناقد للتوصل إلى بناء الفكرة الأدبية من خلال شكل له وظيفة على مستوى المعنى. حيث تفسر علاقات اللغة البنائية، مثل علاقة الدال والمدلول، على ضوء تداخلها مع الجسم اللغوى للنص فالنص ما هو إلا "نسيج من الدوافع على مستوى الكلمات والمعنى"[٢٥] والدال (الشكل الحرفى والصوتى للكلمة) "لا يؤثر بمفرده فى المعنى أو اللامعنى أو المعنى الآخر، لأنه يقع تحت طائلة منطق حسى يضفى معنى على حركة الحواس على مستوى النص"، لذلك فإن حركته كما يقول الناقد، و"انتشاره وتداخله والنشوة الخاصة به هى التى تؤدى متضافرة إلى المعنى المرتبط بالحواس أو المشهد الطبيعى"[٢٦].

ومن الممكن تشبيه هذا الطريق المؤدى إلى المعنى بالرحلة أو المسافة التى يعيد الناقد معايشتها مثلما يحدث فى لعبة الكرات الصغيرة Jeu des boules المنتشرة فى جنوب فرنسا، ويجعل الناقد منها استعارة للكتابة فى "صفحات ومشاهد" (الجزء الثانى من "قراءات مصغرة") حيث يقصد بها المسافة التى تحرر الرغبة، و تكون الكلمة فيها مثل الكرة محملة بالتساؤلات، محسوسة، ملموسة، ومحمولة. و يعلق جان كلود ماثيو Jean-Claude Mathieu قائلا:

"إن لاعب الكرة الصغيرة
تتحدد مهارته بكونه فى
ملتقى المناورات بين
المرور على السطح
والإحساس بالعمق، وبين
التمركز الذى يقذف

بالكرة بعيداً مع
عدمتحريكها كثيرا "[٢٧].

إن الصفحة ما هى إلا تربة تلعب فيها الكتابة دور الكرة الصغيرة، فهى تتلقى قوة الاندفاع و تعطى فى المقابل حركة ورد فعل غير متوقع، وهى بذلك تستعرض رغبات ومهارات اللاعب غير المحدودة. إن حركة النص تأخذ حينئذ حيزا كبيرا وتضيف من طاقات النص البيانية فيقول كاتب "قراءات مصغرة":

"لقد بدت لى مسيرة
النص متدفقة فى عدد من
النقاط، أو بالأحرى، عدد
من المواقف
(الموضوعية، الشكلية،
العاطفية) التى يشكلها
النص و يعدلها،
و يتجاوزها دوما نحو
صورة جديدة من المعانى
والكتابات.
لقد بدا لى النص فى
تحوله نحو الكتابة كموجة
تلتف حول نفسها، أو
كلحن بتنوعاته
الضرورية
و الفجائية"[٢٨].

إن هذه الحركة القائمة على التكرار و التحول هى ما يحاول جان بيير ريشار إبرازها من خلال نقده، فى إطار جمالى وأمين فى نفس الوقت، فيقوم نقده على إعادة تصوير "وجود فريد فى الكون" أو "تفرد مساحة شخصية"[٢٩]، أو "شكل من أشكال المضمون "المضمن"[٣٠]، فالمفاهيم الثلاثة ما هى إلا متعادلة.

نحو منظور بنيوى: نستطيع تعيين قطبين متغايرين فى "قراءات مصغرة"، قطبين يرمزان إلى التداخل فيما بين الركائز النفسية للنص و بناء المعنى المتصل مباشرة بالكتابة:

"الاسم والكتابة" "Lenomet l'écriture" وهى دراسة عن نرفال Nerval، و "عبر قبر مفتوح" "A tombeau ouvert" وهى دراسة عن جراك Gracq . وتقع الأولى فى بداية الكتاب والثانية فى نهايته، وهما تعكسان من خلال تقاطعاتهما باقى الدراسات التى يحويها الكتاب كما يوضحه الجدول التالى. ونتناول فيه رأسيا النقاط المحورية للتحليل الريشاردى، وأفقيا الطبيعية المختلفة للنصوص وللمعطيات التى تنطبق عليها:

مستويات التحليل النقدى	"الاسم و الكتابة"	"عبر قبر مفتوح"
الكلمة: الاسم والمشهد الرمزى	اسم الأب: لابرونيه Labrunie ، الأصل	فانسا Vanessa: صورة الأم: البداية و النهاية
الكتابة و المشهد	الكتابة تكون مشهدا عائليا	عناصر المشهد المرتبط بالأم ترمز إلى الكتابة
الحرفية و تكوين المعنى	الحرفية و المنطق الحسى	بناء النص يوصل إلى الحرفية
النص و التخاطب	نص يخلو من علامات الكاتب و الخطاب	نص قائم على التخاطب والحوار
النص و الشكل	شكل الشجرة العائلية الرأسية	التتبع الأفقى للمعنى على مستوى الكلمات

نرى أن فى هذين القطبين المتحاورين إعلانا لتحدى انطلق منه الناقد ليجمع بين ظاهرتين متقابلتين: كيف من الممكن استشفاف مشهدا باطنيا من خلال نص لا يحمل دلالات للكاتب (ولكنه ذو موضوع موح "التدرج فى النسب") وكيف من الممكن إيجاد مشهد لغوى حسى من خلال نص يغلب عليه الرمز و قائم على التخاطب. فى الواقع إن الاسم و الكتابة يحصران فيما بينهما المشهد النفسى و المشهد الذى يطلق عليه ريشار المشهد الطبيعى. وهو يتراءى لنا فى صورة شكل من أشكال الرغبة على مستوى النص، أو كصورة نصية لكتابة الرغبة، فالرغبة

داخل النص إما تخلق وإما تهدم، بما يجعل للنص حركة تستطيع التعبير عنه بالمشهد النصى: فهناك مسافات وحدود، تحليقات وانحدارات، منحنيات والتفافات، قمم و قيعان حتى أننا نلحظ تجانسا تاما فيما بعد، بين الصفحة والمشهد حيث يوضح لنا الناقد ذلك قائلا:

"من الممكن النظر بل
والتأمل فى الصفحات
باعتبارها مشاهد لها
تضاريس،بروزات
وتدرجات من خلال أدواتها
الحرفية، أما المشاهد
الطبيعية فمن خلال ما
توحيه من أشكال تخاطب
الحواس، ومن منطق له
نطاق السرد قابل للدخول
فى إطار الفهم
والقراءة"[٣١].

ويبنى جان بيير ريشار دراسته "فى قراءات مصغرة" على الكلمة: منشأها، تفاعلها، وتفتتها. ونستطيع القول بأن الدرس المستفاد من سيلين Céline و يعتبره الناقد فى غاية الأهمية، من الممكن تطبيقه على مستوى الكلمة نفسها:

"لقد بدت لى الكتابة دائما
مثلما قال سيلين، خليطا من
التسامى ومن الانحراف. أى
كوسيلة للربط ما بين الدافع
الغريزى والكتابة، ولكن
بصورة قد تكون
مفككة"[٣٢].

إن الاختلاف والتكامل بين الدراستين المذكورتين يؤكدان أهمية الائتلاف المزدوج بين الكلمة فى النص، وبين النص فى الكلمة. أما عن الأول فذلك لأننا نستطيع بناء قراءة النص عن طريق إعادة اكتشاف كلمة من كلماته الموجودة فى صور شتى، والثانى لأن قراءة النص قد تبدو كاجتياز مساحة فيها بعض من التمزق، حيث تنتشر فيه كلمة بصورة مفككة، أو حتى يشير النص إليها دون ذكرها، فتعيد الكتابة صياغتها فى سياق جديد.

ويجدر بنا أن نشير إلى كيفية تمثيل كلتا الدراستين عن نرفال وجراك لهذه العلاقة المزدوجة حيث تخلص الأولى إلى بيان

كيفية ارتباط لغة الكاتب بالرغبة بالشكل التالى:

"إن اللغة كما تبدو لنا هنا، قابلة للتحول. فهى مسكونة ومدفوعة من الداخل بفعل الرغبة وطاقة التبدل.

فمن التفكك إلى البناء ومن البناء إلى التفكك، ومن التشابه على مستوى الحرف إلى التشابه على مستوى المعنى، والعكس، ومن الاستعارة إلى المجاز، ومن المجاز إلى الاستعارة، كذلك من أسماء الأماكن إلى أسماء الأشخاص وإلى الأشياء: إن هذه الحركة متواصلة وليس لها حدود. نرفال مثل مالا رميه .....؟

يعطى الأولوية إلى الأسماء، وإلى الكلمات التى تحويها الأسماء وإلى الأسماء الموجودة فى الكلمات الخ..."[٣٣].

أما فى الدراسة الثانية فنجد أن الضوء مسلط على الحيز النصي، على مشهد الرغبة الذى يستقبل اللغة:

"هل ممن الممكن ألا نسمع فى موسيقى لفظ "البحر" mer هنا، الهمس المستتر لكلمات أخرى.... مثل المرآة miroir ، البركة marais، الصوت الخافت rumeur، murmure، الموت mort، (وربما الرواية؟ roman?) وبالذات الأم mère ؟ البحر والأم يمثلان حدود الرغبة، ونقطة غموض الكتابة وعدم ثباتها. إن قدرة هذه التركيبة تظهر فى تكوينات لفظية تعيد صياغة حروفها وهى تنتشر على مستوى المساحة النصية حتى نصل إلى كلمته الأخيرة "[٣٤].

فإذا نظرنا للكلمة على المستوى الأول لقلنا أنها نتاج الرغبة، وعلى المستوى الثانى

أنها شكل من أشكال اللغة وفى كلتا الحالتين نستطيع القول إنها محور التعليقات التى يقوم بها الناقد التى تتوقف عند علامة الغياب (غياب المعنى أو موضوع الرغبة)، وعند قوة الدوافع (الوظيفة الخيالية والحرفية الشكلية) وعند بناء المعنى (وهو ترتيب بعض العلاقات التى يفجرها الدال) والتى تركز أيضا على أثر الغرابة. فالكلمة لها تأثير فعال على حيز القراءات المصغرة، الذى يتسع بصورة مطردة، بل تكاد تكون لانهائية.

إن "الاسم و الكتابة" لهو مصطلح يصلح للتعبير عن قضية اللغة فى المشهد الريشاردى. فاللغة فى قوة دوافعها، وفى طاقتها التعبيرية عن الحواس تركز على خاصيتها الحرفية والبنائية للمعنى: قد يظهر لنا الدال فى وحداته الصوتية التى تربطه بوحدات أخرى، بل بهويات أخرى؛ أما المدلول فهو يحتوى أيضا على وحدات ترسم المشهد الخاص أى تحدد موضوعه الرئيسى. واللغة بذلك التكوين الدقيق الخاص بها تميز كتابة ما، وترجع بها إلى الأصول ليس فحسب الأصول اللغوية بل الحياتية، حيث تشكل العلاقة بالأب وبالأم البنية الأساسية فى الموضوع مشهد الرغبة (مواقف – صور – كلمات) أو فى موضوع مشهد النص (العلاقة مع الزمن – المكان والحركة). وهكذا يتضافر منطق التناول اللغوى، والمنطق الحسى فى تكوين الموضوع الذى يقود المعنى أو التركيب المحسوس فى مشهد ، فى مفرد أو فى نص ما.

ويؤكد الناقد أن "الانتشار على مستوى الحرف لا ينفصل عن تسلسل بنائى على مستوى الموضوع نفسه" وهكذا يصبح التسلسل مجرد علاقة شكلية، أى مشهد طبيعى[٣٥].

ونرى أيضا على مستوى القطب الآخر لكتاب "قراءات مصغرة" أن هناك إعادة تعريف للمشهد كعنصر رئيسى فى الكتابة وللكتابة كمشهد مركزه اللغة مكونا موضوع الكتابة، أو "الرحلة": ففانسا تجسد لنا هذه الحركة التلقائية ما بين اللغة والكتابة واجتياز المسافة:

"...نحن نبحر، ونترك
أنفسنا لعنان الآخر الكامن
فى المرأة أو فى الجملة
دون أقل معرفة بما سنكون

عليه النهاية، فربما قادنا
ذلك التسيير إلى كارثة"[٣٦].

فإذا ما تطلعنا للنص الثانى، الخاص بجراك لوجدنا أن الارتحال فيه هو تلك المسافة المقطوعة بين جسدين متحابين، والإبحار فيه فى اللغة:

"إبحار من الممكن القيام به،
كما يقول الناقد، من خلال
سطور هذه الرواية، هذه
الصفحة، هذا المقطع، هذه
الجملة التى أحاول أن أعلق
عليها الآن"[٣٧].

وتحت قائمة نص نرفال يندرج نص "رجعة صغيرة من خلال اسم وعنوان" "Petite remontée dans un nom titre". وهو أيضا له علاقة واضحة بـ "عبر قبر مفتوح" لجراك من خلال موضوع الرحلة الذى يعبر مجازا عن مشهد الكتابة. أناباز Anabase هى كلمة، ولكنها أيضا رمز لكل ما كتب برس Perse. يتوقف الناقد عند "نداءات أو إلحاحات أو استثارات" العنوان كى يصل إلى مشهد تنطبع فيه صورة "قهرية"، ألا وهى صورة الأم، التى حازت على لقب فارس، والغريبة عن البحر[٣٨]. ولكنها أيضا ترمز إلى ما يسمح بتجاوز الانقسام ما بين "أماكن مسموحة وإلى مساحات تتجاوز فيها الرغبة المحظورات"[٣٩]. واستطاع الناقد قراءة الاسم أ – ن ا – ب – أ – ز – [ا، ا، ب/ا] كإشارة إلى النطق بأول أحرف اللغة الأم. فاستدل على معنى آخر للكلمة – التى تعنى فى الأصل "رحلة نحو الداخل، مع إيحاء مزدوج جغرافى وروحانى"[٤٠]، ورأى فيها عودة الكاتب للاستيطان فى لغته الأولى: "عودته إلى مكان يختبئ فيه، مكان يسمح بالبعد الداخلى". ويرى الناقد أن هذه الحركة متمثلة فى الحذف ellipse أو حتى فى الرقص: فشق من الكلمة وهو باز base كما أشار الكاتب نفسه برس، يعنى الحركة الإيقاعية قبل الغناء أو الرقص. وفى كتابة برس، يؤدى هذا الرقص إلى الوصول بنا إلى مشاهدة البحر الذى يتراءى لنا خلال تعبير المشاعر "كمساحة توحى بالعمق الذى يشد إليه كائن خواء (أو فراغ) عاشق ومعشوق" وتتلاحم بذلك الأم مع البحر وإن بدت بعيدة عنه فى إشارات النص الواضحة.

ومن خلال رحلة الناقد فى كلمة "أناباز" تتكشف على مستوى اللاشعور علاقة الاسم المختلق للشاعر سان جون بيرس Saint John Perse وخيارات رمزية فى كتاباته. فما يحدث مثلا على المستوى الشكلى الحرفى من انحناء وتكور داخل الكلمة (تردد "سى" فى أول الكلمة و"س" فى نهايتها)، ومن انفراج أفقى (وهو ما توحى به أن – أن)، حركة التفكك والترابط اللغوى هذه سوف تنهض بها على مستويات أخرى باقى نصوص الديوان"[٤١].

برس أو بـ – ر – س Père-se ، والمقطع الأول معناه أب – أما الحرف الأخير للكلمة، فمن الممكن اعتباره ضمير المتكلم الذى يفيد الملكية. وربما أيضا البرنس Prince ، الذى يمكن أن يصور الأب فى ديوان "أناباز": فالديوان يتغنى بالغزو وبالامتلاك الحسى والراقص للشئ المرغوب، فهو "كاتاباز" (وهو ما يوجد تحت أو خلف باز) القاعدة/الحركة الإيقاعية، و"أنا منيز" أى فقدان للذاكرة فيما يتعلق بالأم. كذلك "برس" وهى بلاد إيران – غير البعيدة عن الصين، قاعدة أحداث "أناباز"، وتعنى للكاتب أرض الوحدة القائمة على الرجل بالمقابلة مع أرض الجزر التى ترتادها الأم الخيالية، أرض الغياب والخواء.

وعند القطب الثانى من كتاب الناقد، القطب الذى ينقلب فيه نظام العلاقات التى وضحناها فى الجدول، نستطيع أن ندرج دراستين: "صور الفراغ" "Figures du vide" لهوجو Hugo، و"كلمات السر" "Mots de passe" لسيلين Céline.

وهذا المشهدان يبحثان عن الأم؛ فى الأول يتعقب ريشار بناء المشهد اللغوى القائم على العلاقة بين الأنا والفراغ بل إنه يمعن فى ملاحظاته التى تعرض لمنطق النص من خلال علاقة الأنا – المكان – الرغبة حتى أنه يجعل تأثيرها واضحا، منذ بداية القطعة وحتى نهايتها على اختيار المفردات التى استجابت فى المقام الأول لقياسات الشكل والصوت والتى جعلنا الناقد بدقته المتناهية نلمس فيها مدى غناها بالأصداء والتوافقات مع تداعيات خارج النص ومع نصوص أخرى.

ويثبت لنا الناقد أن المشهد اللغوى لمقطوعة شعر قد ترسم لنا حركة محسوسة حتى ولو

كان الأمر يتعلق بصور من علاقات الفراغ. فنرى علاقة الإدخال ("الزلة هى فجوتى")، وعلاقة الاستبعاد ("إنى أرى الفضاء الأصم")، ثم تداخل الفراغ مع الجسد فى ("كل الظلمة تدخل فى جمجمتى")، بالإضافة إلى علاقة تجاور تتمثل فى ("أشعر بارتجاف حافة الدائرة من فوقى"). ونخلص إلى أن الأنا كنظرة، أو حلم، أو جلد، يسعى إلى وجود، (أو غياب فكل رغبة موجودة ما هى إلا غياب محسوس) وإلى تحقيق رغبة، بخلق مجال خيالى.

فإذا ما طالعنا فى قراءتنا للشعر توظيف المحورين الأفقى والرأسى للكتابة، تلك القاعدة الرئيسية التى يطبقها الناقد على النص النثرى أيضاً، لوجدنا أنه يضع فى المحور الأول أشكال الفراغ (فوهة البركان – الحفرة – البرميل – الظلمة) وألوانه، إن صح التعبير (السواد – الظل – الظلمة)، بينما يستخدم المحور الراسى فى الربط بين أجزاء النص، خاصة انتهائه بصورة غامضة بعض الشئ وهى: "الارتعاش المرير للحواف المنحدرة السوداء للمرتفعات" حيث يوضح أن الدوار والمرارة والسواد قد تكون رموزا للمتعة "فى عدم اعتدالها الأساسى، وغيريتها الحادة المتمثلة فى فكرة الموت التى تنتهى إليها دائما"[٤٢].

وبذلك يتضح لنا بناء آخر لنص هوجو يجعل منه مجموعة صور مترابطة تعبر عن الفضاء أو الفراغ الذى هجرته الرغبة ولكنها تحتفظ بجزء من الغموض فى تعبيرها الأدبى عنها – لأنها لا تترك علامات واضحة لأدواتها الخاصة حتى تصير بذلك ذاتها مجالا لتولد رغبة القارئ"[٤٣].

أما فى "كلمات سر"، فنجد الناقد يضعنا أمام جسد رواية ورواية جسد عندما يتعرض لرواية Casse-Pipes – أى الحرب أو الذهاب إلى الحرب فى اللغة الفرنسية الدارجة. ويرى الناقد فى هذه الرواية لسيلين، تناولا للحياة العسكرية وفى مستوى ثان قصة لتوقيع، أو تصريح باسم مستعار.

إن المجند يتوقف أمام كلمة لم تسمح له بالدخول فى مكان مغلق كان سيتيح له المتعة، وهذا الموقف جعل منه الناقد نقطة التقاء مع أحداث أخرى من الرواية تؤدى

فيها اللغة إلى الملكية الشعورية والحسية للمكان، وهى الأجزاء التى تكون فيها الأم، موضوعا نفسيا باطنيا بالمعنى الذى تقرره أعمال سيرج لوكلير Serge Leclaire، أى عقدة تتكون من مجموعة بدائية من الدالات تقوم كالدفعات الأولية Les processus primaires بتجميع واستبدال معظم الأشياء المرتبطة بالرغبة فى السيرة الذاتية(٤٤).

وقد يكون الموضوع النفسى الباطنى محسوسا كما يظهره تحليل الناقد على هيئة مجال حركى لحرف من الحروف، داخل جزئية من النص.

فإن الجندى الذى يتهته، فى حالة من الحمى الهستيرية "ما – ماما – جلى – جليس – مارجريت" "ma – maman – gli – glisse – marguerite".

ينطق بالاسم الصغير لأم الكاتب، أحد أسمائها الثلاثة وفوق ذلك، يعلن عن حركة قائمة على مستوى الحروف مع كلمات أخرى فى النص "تصبح من نفس نسيجها" مثل:

"جلوجلو، مرتعشا، مختنقا من الرعب، صيحات المقطوعة رقابهم إلخ...".

"glouglou, grelottant, s'étranglant de terreur, cris d'égorgés etc...".

فنستطيع القول بأن هناك "تنظيما موسيقيا للموضوع على مستوى منطوقه اللفظى"، يؤدى إلى المرور من [ج = G] إلى [ك = C] ويوصلنا إلى كلمتين يرى فيهما الناقد علامات من علامات الرغبة والتوظيف للنص على مستوى القص: Casse (وهو جزء من العنوان) وRancotte (وهو اسم علم).

أما الكلمة الأولى فهى ترتبط حرفيا بـ "تقطع – اهتزاز – سيل – خوذة"

"Saccade – Secouer – bourrasque – casque"

وقد توحى بالكلمة الآمرة فى المجال العسكرى التى ترمز إلى بتر أعضاء الرغبة وتعكس "البارانويا الاضطهادية"(٤٥) التى عانى منها الكاتب نفسه. والكلمة الثانية ما هى إلا صورة مختلفة من "كروت" أى الروث، التى هى على حد قول الناقد "أحد العناصر الرئيسية فى كتابة هذا النص الذى يحمل الاسم

الشعبى للحرب. ويعتبر ملحمة غاضبة، سادية، من البول والروث"[٤٦].

ويبدو لنا المكان من خلال الكلمتين على مستوى الحرف والمعنى الذى يستدعيه، كمساحة داخلية، طاردة وقاتلة للرغبة. ولكن اسم مارجريت وهو أيضا اسم صغير من أسماء الكاتب سيلين والتصريح الغريزى بكلمة السر يتحول إلى صورة مجازية متوارية له، حيث يتم فى مجال كتابة النص، إعادة اكتشافه لذلك الاسم المستعار من الأم.

إن التردد فى الحركة على مستوى الدال، مرة من سيلين إلى مارجريت، ومرة أخرى من مارجريت إلى سيلين، يصبح رمزا للكلمة فى المجال الأدبى، الذى يقوم مقامها النص فيشير تارة إلى هذه الحركة التى بداخله، ويوارى سر الدوار والتردد التى تنطلق منها كتابته، تارة أخرى. فالكتابة هى دائما بناء وهدم، تسطير ومحو، وجود وغياب:

"يجب علينا دائما البحث،
يقول الناقد حتى نهايات
الليل (اسم كتاب سيلين
الرئيسى) حتى نبدع
ونتجاوز، وحتى نتناسى
كلمة السر"[٤٧].

ألا يمكن النظر الآن إلى الكتابة فى مفهوم سيلين كقطب فى مواجهة شعر هوجو؟ فمن خلال تناول الكاتبين للتعبير الذاتى عن الفراغ، نجد أن بناء القصيدة عند هوجو مرتبط بفكرة الهدم على مستوى الدوافع الغريزية للمتخيل أثناء تصويره لوجوده فى الكون، بينما يعتمد القص فى رواية سيلين ذات اللغة الدارجة بل الشعبية (argotique) على موضوعات الهذيان والتخبط التى تأخذ صفة الرغبة البنائية، المستعيدة للمشهد الأساسى بها المرتبط بالأم.

إن البناء على مستوى الموضوع والتفكك على مستوى الدوافع الغريزية (هوجو)، أو التفكك على مستوى النص وبنائية الرغبة (سيلين)؛ إن هذه الحركة المزدوجة هى مفتاح كلمة "مشهد" عند الناقد جان بيير ريشار.

هوامش

١- جان بيير ريشار: "قراءات مصغرة" Microlectures، باريس، سوى، ١٩٧٩، ص٧.

٢- نفس المرجع، ص٨.

٣- على حد قول فنسان تيريين فى "ثورة جاستون باشلار فى النقد الأدبى، أساسها، تقنياتها، أهدافها" La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire, ses fondements, ses techniques, sa portée، باريس، كلنسيك، ١٩٧٠، ص٢٩٤.

٤- جان بيير ريشار: "العالم الخيالى لمالارميه" L'Univers imaginaire de Mallarmé، باريس، سوى، ١٩٦١، ص٢٦.

٥- جان بيير ريشار: "سانت بوف والتجربة النقدية" فى "الطرق الحالية للنقد: مؤتمر سوريزى-لاسال" Les Chemins actuels de la Critique: colloque de Cerisy-La-Salle، باريس، اتحاد الكتاب، ١٩٦٨، ص١٧٠.

٦- جان بيير ريشار: "إحدى عشر دراسة فى الشعر الحديث" Onze études sur la poésie moderne، باريس، سوى، ١٩٦٤، ص٧.

٧- جان بيير ريشار: "مناقشات" (على إثر مداخلتين حول أثر جاستون باشلار فى النقد) فى "الطرق الحالية للنقد"، ص٢٣٩.

٨- "قراءات مصغرة"، ص٨.

٩- فى كتابه "شاعرية الحلم" Poétique de la rêverie، يدافع جاستون باشلار عن منهجه الفينومنيولوجى فى مواجهة علم النفس.

١٠- فنسان تيريين، نفس المرجع، ص٧٣.

١١- رولاند بارت: "ميثولوجيات" Mythologies، باريس، سوى، ١٩٥٧، ص٢٤٣.

١٢- "إحدى عشر دراسة فى الشعر الحديث" ، ص٣٢.

١٣- "قراءات مصغرة"، ص٨.

١٤- نفسه.

١٥- جان بيير ريشار: "صفحات ومشاهد، قراءات مصغرة" Pages, Paysages. Microlectures II، باريس، سوى، ١٩٨٤، ص٧.

١٦- "قراءات مصغرة"، ص١٦.

١٧- نفسه، على الغلاف.

١٨- نفسه، ص٧.

١٩- "العالم الخيالى لمالارميه" صص١٤-١٥. الرسالة المذكورة وإن نشرت فى ١٩٦١ إلا أنها تسبق جميع الأعمال الأخرى.

٢٠- جان بيير ريشار: "مشهد شاتوبريان" Paysage de Chateaubriand، باريس، سوى، ١٩٦٧، ص٧.

٢١- نفسه، ص٤٧.

٢٢- يشير الناقد فى "قراءات مصغرة" ص٨ إلى أعمال Serge Leclaire, Jean Laplanche, Michel M'Uzan, Guy Rosolato, Arnaud Lévy, Piera Castoriadis-Aulagnier, Sami Ali, Mélanie Klein, Balint, Binswanger, Winnicott.

٢٣- نفسه، ص٩ – يؤكد الاستشهاد بوضوح التقاء علم النفس بالتناول الفينومنيولوجى الذى ينظر إلى الشعور فى علاقته بالأشياء من خلال اللغة والجسد.

٢٤- نفسه، ص٤٤.

٢٥- نفسه، ص١٣.

٢٦- نفسه، ص٩. يطرح هذا الكلام تساؤلا حول إذا ما كان النفى يمثل تراجعا بشأن النظريات البنائية لجان لاكان Jean Lacan العالم النفسى الشهير – والتى تولى أهمية خاصة للجانب المستقل للدال المنتمى للاوعى.

٢٧- جان كلود ماثيو: "الحواس الخمسة لجان بيير ريشار" فى "أراضى الخيال" Territoires de L'Imaginaire نصوص كتبت

للناقد وأصدرها جان كلود ماثيو، باريس، سوى، والمركز القومى للآداب، ١٩٨٦، ص٢٤٣.

٢٨- "قراءات مصغرة"، ص ١٠-١١.

٢٩- "صفحات ومشاهد"، ص١٠٩. مقدمة جان بيير ريشار لكتاب ميراى ساكوت Mireille Sacotte: "المسار الشعرى لسان جون برس" Parcours de saint-John Perse. باريس. جنيف، شامبيون-سلاتكين، ١٩٨٧، ص٧.

٣٠- "قراءات مصغرة"، ص ٢٥١.

٣١- "صفحات ومشاهد"، ص٧.

٣٢- "قراءات مصغرة"، ص ١٠.

٣٣- نفسه، ص ص ٢١-٢٢.

٣٤- نفسه، ص ص٢٨٢-٢٨٣.

٣٥- نفسه، ص٢٤١.

٣٦- نفسه، ص٢٦١. تعبير الآخر عند المرأة يأخذ معناه من الجملة السابقة الذى يقول فيها الناقد أن الكتابة تقوم على الإغراء وأنها مرتبطة بالخداع.

٣٧- نفسه، ص٢٦٠.

٣٨- بتفضيلها ارتياد الخيل فى أرض الجزر مع التذكرة بأن الأم mère والبحر mer لهما نفس النطق.

٣٩- "قراءات مصغرة"، ص١٩٥.

٤٠- نفسه، ص١٩٦.

٤١- نفسه، ص١٩٩.

٤٢- نفسه، ص٥٣.

٤٣- نفسه

٤٤- نفسه، ص٢٣٢. يسوق هنا الناقد كلمات سرج لوكلير Serge Leclaire.

٤٥- نفسه، ص٢٣٦.

٤٦- نفسه، ص٢٢٦.

٤٧- نفسه، ص٢٣٧.

أسلوب مقترح للإستفادة من الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا

د. عبدالمنعم خليل إبراهيم *

مقدمة :

البحث فى مجال الموسيقى وكيفية الوصول إلى الأفضل والأيسر مستمر، وفى حلقات متصلة مع باقى مجالات البحث فى شتى أنواع العلوم الأخرى المرتبطة بها، مثل:

أجهزة التسجيل المرئى والمسموع، سواء الأستديوهات أو الأجهزة الشخصية. وكل وسائل الأتصال مثل الأقمار الصناعية والكمبيوتر (Computer) ، والإنترنت وسهولة وسرعة الوصول إلى كل حديث فى هذا المجال على مستوى العالم.

وقد تقدمت برامج الموسيقى وانتشرت وأصحبحت فى متناول الأيدى، من إمكانيات فى التسجيل. وأعداد التراكات (Track) . وامكانية تسجيل مالم يكن فى الإمكان إلا بأوركسترا كامل، وذلك بطريقة (MIDI) . وتسير الأبحاث فى مجال الارتقاء بمستوى عازفى آلة العود فى خطوط متوازية مع الأبحاث الأخرى، لتصب فى النهاية فيما يرتقى بآلة العود من حيث صناعة الآلة، ومن حيث طرق التدريس، والمناهج، وأساليب العزف.

* مدرس بالمعهد العالى للموسيقى العربية . قسم الآلات . تخصص (عود) .

المشكلــة :

رغم كل الأبحاث والمحاولات للارتقاء بمستوى العازف إلا أن عازف العود مازال من الصعب عليه العزف مع فرقه موسيقية، إلا القليلون الذين حصلوا على فرصة للعزف مع أحد هذه الفرق لسبب ما.

ولكن الأكثر صعوبة على الجميع حتى المتقدمين منهم ، هو العزف مع أوركسترا لما يتطلبه من سرعات محددة ، وخطوط لحنية مختلفة، وعد الموازير حتى يأتى دوره، مع الإلتزام بالمكتوب دون إضافات حتى ينتظم فى الهارمونية الأوركسترالية.

وذلك لا يأتى إلا بالتدريب مع أوركسترا، وهذا عملياً من الأشياء المستحيلة.

هدف البحث : يهدف البحث إلى إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا.

الأهمية : الاستفادة من الوسائل السمعية (الكمبيوتر، الكاسيت)، فى إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا.

منهج البحث : تجريبى.

فرض البحث : يفترض الباحث أن الأسلوب المقترح فى الاستفادة من الوسائل السمعية (الكمبيوتر ، الكاسيت). سوف يساعد فى إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا.

عينة البحث : لونجا عجم، لونجا حجاز.

من كتاب التدريبات ، المقرر فى مناهج المعهد. تأليف د. إنعام لبيب ، د . الفريد جميل.

* بعض طلبة كلية التربية النوعية بطنطا.

خطوات العمل التى اتبعها الباحث

(١) اختيار عينة البحث (لونجا عجم، لونجا حجاز).

(٢) التوزيع الموسيقى للونجتين مع مراعاة ما يلى:

* ألا تضيع معالم اللحن الأساسى.
* بساطة التوزيع .
* التبادل فى العزف بين الآلة (العود) والأوركسترا.
* الألحان المصاحبة مرتبطة بروح اللحن الأساسى.

(٣) تسجيل اللونجتين بعد التوزيع الموسيقى على (ديسك كمبيوتر) + (كاسيت).

- على ديسك الكمبيوتر يتوافر للعازف ما يلى:

* رؤية العمل كاملا.

* البدء من أى مازورة أو من أى نغمة يريدها.

* إمكانية سماع أى خط لحنى وإغلاق الخطوط الأخرى والعكس.

* إمكانية زيادة السرعة أو ابطائها بسهولة.

* متابعة أرقام الموازير وعدها ليعرف متى يعزف ومتى يتوقف.

* تسجيل اللحن الأساسى بآلة أخرى (guide) لتساعده على التركيز فى اللحن الأساسى.

على شريط الكاسيت يتوافر للعازف ما يلى:

* العمل الموسيقى مسجل مرتين.

- بالسرعة الأساسية.

- بسرعة أبطأ للتدريب.

* سهولة سماع العمل الموسيقى حتى أثناء السير.

* سهولة الحصول على مسجل والعرض حتى أمام جمهور كما يحدث فى كثير من المسارح.

(٤) تحليل اللونجتين تفصيليا.

(٥) اختيار العينة من العازفين (بعض طلبة كلية التربية النوعية بطنطا).

(٦) دراسة اللونجتين والاهتمام بالنقط التالية:

* الدقة فى متابعة الإيقاع.

* أداء الريشة بالشكل المطلوب (كما هو مدون فى الكتاب).

* التركيز على دور آلة العود أثناء المصاحبة.

* أداء التدريبات بسرعة مختلفة ليتعود على التنويع فى السرعات فى أعمال أخرى.

* التدريب على متابعة عد الموازير.

* محاولة متابعة الخطوط اللحنية الأخرى.

المصطلحات المستخدمة لتوضيح الأداء لليدين.

اليد اليسرى:

ترقيم الأصابع عند العفق:

الخنصر	البنصر	الوسطى
٤	٣	٢

السبابة	الإبهام
١	×

اليد اليمنى :

٨ أو ⊓

٧

٨ / ٨ أو /

٥ >

الريشة :

ضربة هابطة ...... أو ريشة نازلة (صد) Down stroke.

ضربة صاعدة .... أو ريشة (رد) . Up stroke

ضوبة منزلقة ... وتستعمل للانتقال من وتر إلى آخر هبوطاً دون رفع اليد مرتين.... SLip stroke

علامة الضغط القوى ... Accent

مطلق الوتر (عزف الوتر بدون عفق). Open String

البصمة (عفق النوتة بالإصبع بدون ضربة ريشة).

الرعشة (امتداد الصوت نتيجة تكرار الصد والرد).

د / إنعام محمد لبيب (١٩٤٦ -)(١)

ولدت بمدينة القاهرة فى العشرين من مارس عام ١٩٤٦م. وقد أحبت الموسيقا منذ طفولتها، ولهذا اتجهت للدراسة بالمدرسة الثانوية الفنية التى كانت بها دراسة موسيقية متخصصة فدرست عزف البيانو. وبعد انتهائها من دراستها الثانوية عام ١٩٦٢، تزوجت وانقطعت عن الدراسة. وفى عام ١٩٦٨ التحقت بالمعهد العالى للموسيقى العربية، حيث درست عزف آلة العود على يد الأستاذين توفيق زيدان، محمود كامل وتخرجت فى المعهد عام ١٩٧٢ حيث عينت معيدة به، وكان من واجبات المعيد الوظيفية الاشتراك فى فرقة المعهد الموسيقية فشاركت فيها كعازفة عود. وفى أكتوبر عام ١٩٨٠ حصلت على درجة الماجستير، بعد حفل أداء علنى (ريستال) قدمت فيه العديد من المقطوعات. ثم حصلت على درجة الدكتوراه عام ١٩٨٩.

أما من ناحية نشاطها العملى كعازفة محترفة لآلة العود فقد شاركت فى فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية منذ إنشائها، كما شاركت فى فرقة موسيقى الآلات التى أنشئت فى المعهد تحت قيادة الدكتور محمد سعيد هيكل عميد المعهد العالى للموسيقى العربية.

وفى عام ١٩٨١ عينت إنعام محمد لبيب فى وظيفة مدرس بقسم الآلات بالمعهد.

وفى عام ١٩٩٠ عينت فى وظيفة أستاذ

(١) د/ زين نصار ، نساء عازفات ، مجلة الفنون، القاهرة ، يصدرها الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، العدد (٤٤) أكتوبر ١٩٩١، ص ٢٣.

مساعد، وهى حالياً تشغل وظيفة رئيس قسم الآلات بالمعهد العالى للموسيقى العربية بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

د / ألفريد جميل

ولد بمدينة القاهرة فى ٦ ستمبر ١٩٥٧ وأتم دراسة المرحلة الإعدادية ١٩٧٢ بمدرسة الفرير (College de la - Salle) . والتحق فى نفس العام بالمعهد العالى للموسيقى العربية بالقسم الثانوى وحصل عام ١٩٧٥ على دبلوم المعهد بتقدير عام امتياز وتقدير التخصص «أصوات» ممتاز. وخلال دراسته بالمعهد درس لمدة عام بقسم النظريات والتأليف بالكونسير فتوار.

ثم التحق عام ١٩٧٥ بالمعهد العالى للموسيقى العربية فى نفس التخصص وحصل على البكالوريوس ١٩٧٩ بتقدير عام وتقدير تخصص امتياز الشرف الأولى. وعين عام ١٩٨٠ معيداً بالمعهد فى قسم النظريات والتأليف.

حصل على ماجستير بدرجة امتياز عام ١٩٨٣ من قسم الآلات تخصص عود.

موضوع البحث: آلة الطنبور وعلاقتها بأسرة العود».

ثم نال درجة الدكتوراه فى فلسفة الفنون عام ١٩٩٠ على رسالة بعنوان «تحقيق بعض المقامات العربية غير المطروحة من خلال السازندة التركى».

يشغل منذ عام ١٩٩٦ وظيفة أستاذ مساعد بالمعهد العالى للموسيقى العربية التابع لأكاديمية الفنون.

ومن مؤلفاته : لونجا أثر كورد، لونجا نهاوند، ومقطوعات من صوتين لآلتى عود، ولونجا كووكاتيك. من كتابه «التدريبات الأساسية لآلة العود» كتاب بالاشتراك مع د . إنعام لبيب ، صدر بالقاهرة عام ١٩٩٣ .

شارك بالعزف المنفرد على آلاتى الكمان والعود مع فرقة أم كلثوم للموسيقى العربية بقيادة حسين جنيد، والفرقة الماسية بقيادة أحمد فؤاد حسن، فرقة هانى مهنى، فرقة أمير عبد المجيد، فرقة ٣ + ٣ ، فرقة مقام، فرقة الموسيقى المصرية المتطورة بقيادة سامى ترك، والفرقة الآلية بقيادة عطية شرارة إلى جانب فروق عديدة أخرى .

قام بتمثيل مصر فى كثير من المناسبات الرسمية والمهرجانات الدولية، وشارك بالعزف فى العديد من الحفلات العامة بعدة دول.

اللونجا (١)

أحد أهم القوالب الآلية فى الموسيقى العربية.

(١) عبد المنعم خليل الموسوعة الموسيقية المختصرة ، مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٩٢

وهى نوع من أنواع الرقصات الشعبية فى تركيا.

سريعة ، تمتاز بطابعها النشيط، (وأوزانها الوحدة السائرة أو المتوسطة) يتكون الشكل العام للونجا من أربع خانات وتسليم ترتيبها كما يلى:

(*) الخانة الأولى : استهلاك واستعراض للمقام الأصلى.

(*) التسليم : جملة رشيقة جذابة فى المقام الأصلى تركز على أساس المقام.

(*) الخانة الثانية : التحويل إلى مقامات قريبة للمقام الأصلى.

(*) الخانة الثالثة : استعراض المقام الأصلى فى الدرجات الحادة أو أحد فروعه.

واستعراض لقدرات المؤلف فى التأليف، واستعرض لمهارات العازف.

(*) الخانة الرابعة : تغيير الميزان والضرب، وإمكانية التحويل إلى مقامات آخرى.

وإن كان هذا هو الشكل العام للونجا ، فإنه يوجد أشكال أخرى من أشكال اللونجا.

- لونجا لا تلتزم بعدد الخانات.

- لونجات تبدأ بالتسليم مباشرة.

- لونجات لا تلتزم بتغيير الميزان والضرب فى الخانة الرابعة.

- لونجات يعزف أجزاء منها ببطء شديد (لونجا شاهيناز) أدهم وعلى الدرويش.

واللونجا تشبه البشرف من حيث التكوين(*) ولكنها سريعة، وكانت أصلاً من أنواع الرقصات الشعبية فى تركيا(١) وتصاغ اللونجا على ميزان ثنائى بسيط سريع، وفى حالات قليلة تصاغ بميزان ثنائى مركب، وأحياناً تكون الخانة الرابعة فى اللونجا بطيئة تنتهى بتسليم مرح سريع(٢).

تتميز صيغة اللونجا بطابعها النشط السريع، وتصاغ بحيث تكون قصيرة مليئة بالانتقال المفاجئة بأسلوب طريف جذاب، كما تحتوى على جمل صعبة بحركات قفزية يمكن للعازف إظهار إمكانية ومقدرته التكنيكية فى أداء هذه الجمل، ويختلف تأليف اللونجا من مؤلف لآخر، فمثلاً الالتزام البطئ فى الخانة الرابعة لا نجده

(*) من حيث تكوينها من أربعة خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة.

(١) محمود كامل. تذوق الموسيقى العربية. القاهرة ـ الناشر محمد الأمين لعام ١٩٧٥، ص ٤٦ .

(٢) ناهد آحمد حافظ : قواعد التأليف والتحليل للموسيقى العربية. القاهرة ـ عام ١٩٨٥ م صـ ٣٧.

أحياناً فى اللونجات المصرية حيث أن معظمها يسير بسرعة واحدة من بدايتها إلى نهايتها(١).

أسباب اختيار العينة (لونجا عجم، لونجا حجاز).

(*) من المقرر عل الطلبة فى المعهد العالى للموسيقى العربية.

(*) من المؤلفات التى تعتمد على الوضع الأول «غالبا» فتعطى العازف (Position) الفرصة للتركيز على أماكن الوقف والدخول والإعادات والإندماج مع الموزع ككل.

(*) أساليب عزف الريشة (صاعدة، هابطة مقلوبة، فرداش) محددة فى اللونجتين من الأستاتدة المؤلفين.

(*) التعبيرات الموسيقية (Expressions) مثل ـ ، (P, F) ، أو المتصل (Legatto)، والمتقطع (Staccato) ..... الخ ، محددة.

(*) السرعة العامة محددة = = 120 (Allegro).

(*) الخانة الرابعة فى لونجا عجم كل هذه الأشياء محددة.

(*) رغم الاعتماد على الوضع الأول إلا أن هناك بعض المساعدة فى ترقيم الأصابع لبعض النغمات، خاصة واللونجا فى منهج المراحل الأولى فى المعهد.
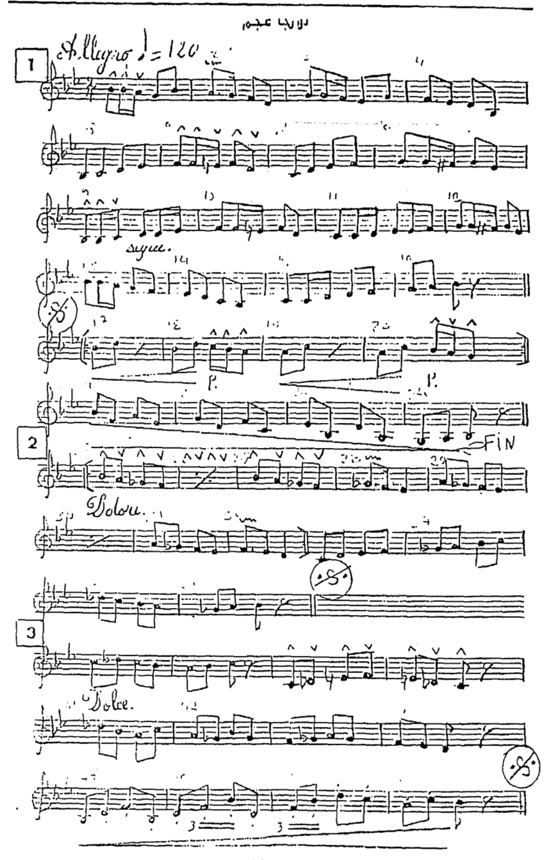
(*) الوحدات المد ودة كما فى بدايذة التسليم (فى لونجا حجاز) وما بعدها ، وكما فى بداية الخانة الثالثة،وما بعدها.
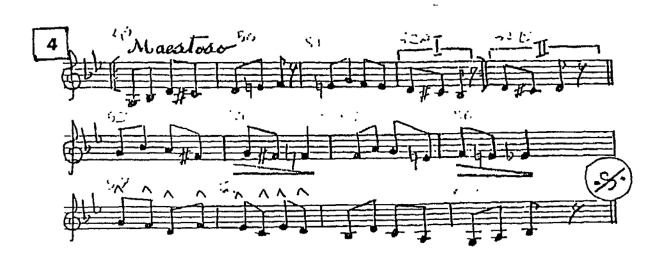
ـ يركز الضوء على أهيمة وجود المصاحبة لتجنب كسر الإيقاع فكانت تعزف م 13 ، م 14 .

(*) تغيير الميزان والضرب فى الخانة الرابعة فى لونجا حجاز من إلى ضرب سماعى دارج، 4/3 والعود مرة أخرى إلى 4/2 فى التسليم

(*) التحويل إلى مقامات أخرى يقوى التركيز على أداء العمل مع الأوركسترا.

(١) د .عطيات عبد الخالق . التأليف الآلى للموسيقى العربية «اللونجا» . مذكرات (غير منشورة) للدراسات العليا بالمعهد العالى للموسيقى العربية .


دوريا عجم
Allegro ♩= 120
1
2
3
segue.
FIN
Dolce.


4
Maestoso
I
II

تحليل لونجا عجم

عدد الموازير 60

ميزان 4/2

مقام عجم (وركوز على درجة العجم عشيران)

التحليل التفصيلى

تتكون لونجا عجم من أربع خانات وتسليم.

الخانة الأولى : ـ من م 1 ــــ م 16

التسليــــم : ـ من م 17 ــــ م 24

الخانة الثانية : ـ من م 25 ــــ م 36

الخانة الثالثة : ـ من م 37 ــــ م 48

الخانة الرابعة : ـ من م 49 ــــ م 60

الخانة الاولى . ـ من م 1 ــــ م 12

ـ من م 1 ــــ م 2 تبدأ من درجة العجم هبوطا فى مقام الكرد

ـ من م 3 ــــ م 4 من درجة النوى فى مقام العجم

ـ من م 5 ــــ م 6 جنس عجم صاعد على درجة العجم عشيران.

ـ من م 7ــــ م 8 سكوانس (تتابع) لحنى وإيقاعى للموازير م ، م.

ـ من م 9 ــــ م 12 تكرار م 5 ، م 8

مع تغيير التقسيم الداخلى لبعض الوحدات.

ـ من م 13 ــــ م 16 مقام العجم هبوطا من درجة العجم إلى درجة العجم عشيران ثم صعوداً وركوز على درجة العجم ونهاية الخانة الأولى.

التسليم : ـ من م 17 ــــ م 24

ـ من م 17 ــــ م 18 جنس كرد على درجة الحسينى

ـ من م 19 ــــ م 20 سكوانس (تتابع) هابط وجنس نهاوند على درجة النوى.

ـ من م 21 ــــ م 24 رابعات هابطة من درجة العجم إلى درجة العشيران ثم قفله من درجة اليكاه وركوز على درجة العجم عشيران.

الخانة الثانية:ـ من م 25 ــــ م 36

ـ م 25 جنس حجاز على درجة الجهاركاه .

ـ م 26 ، م 27 تكرار م 25

ـ م 28 ركوز على درجة الكرد

ـ م 29 ــــ م 32 سكوانس (تتابع) هابط من م 25 ، م 28 وركوز على درجة الدوكاه ، بجنس صبا زمزمة.

ـ م 33 ــــ م 36 سلم صاعد وركوز على درجة العجم ونهاية الخانة الثانية .

الخانة الثالثة:ـ من م 37 ـ م 28

ـ م 37 . م 38 جنس صبا زمزمة على درجة الحسينى، وركوز مؤقت على درجة الكردان (سؤال).

ـ م 39 . م 40 جنس حجاز على درجة الراست وركوز مؤقت على درجة الراست (جواب).

ـ م 41 ، م 44 هبوط من درجة (ج زيركوله) فى مقام صبا زمزم على درجة الدوكاه.

ـ م 45 ، م 48 درجات أربيج (العجم) صعوداً وركوز على درجة العجم ، ونهاية الخانة الثالثة .

الخانة الرابعة:ـ من م 49 ـ م 60

ـ من م 49 ، م 50 مقام نكريز على درجة اليكاه.

ـ م 51 ، م 52A ركوز على درجة العجم
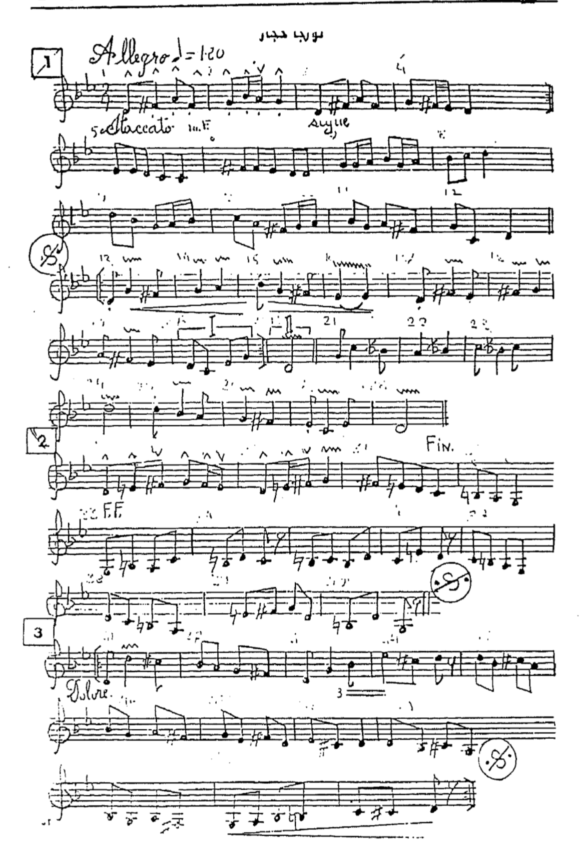
ـ م 52A ركوز على درجة الدوكاه
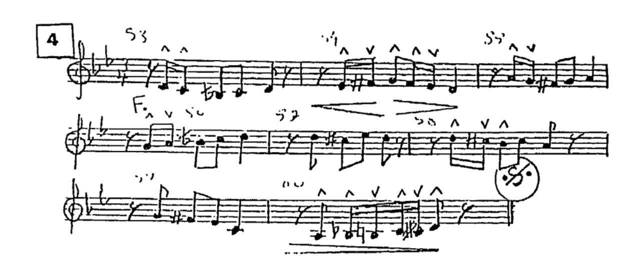
ـ م 53 ، م 54 قفزات ثلاثية وركوز بكروماتيك على درجة الجهاركاه

ـ م 55 ، م 56 سكوانس (تتابع)

م 53 ،م 54 وركوز بكروماتيك على درجة الكرد.

ـ م 57 ،م 60 هبوط درجات ثلاثية من النوى وحتى الركوز على درجة العجم عشيران ونهاية الخانة الرابعة.


بورجا حجاز
Allegro ♩=120
Staccato
Fin.
Dolore.



تحليل لونجا حجاز

عدد الموازير 60 مازورة .

ميزان 4/2

مقام حجاز

التحليل التفصيلي

الخانة الأولى : ـ من م 1 ـــ م 12

التسليـــم : ـ من م 13 ـــ م 28

الخانة الثانية . ـ من م 29 ـــ م 40

الخانة الثالثة : ـ من م 41 ـــ م 52

الخانة الرابعة : ـ من م 53 ـــ م 60

الخانة الأولى : ـ من م 1 ـــ م 12

ـ من م 1 ـــ م 4 يبدأ باربيج على درجة الدوكاه وركوز على درجة النوى فى م2 ثم ركوز على الدوكاه بجنس حجاز فى م4

ـ من م 5 ـــ م 8 سلم صاعد سكوانس (تتابع) لحنى وإيقاعى حتى الركوز على درجة المحير.

ـ من م 9 ـــ م 12 تنويع على الأربيجات البابطة وركوز على درجة الدوكاه، ونهاية الخانة الأولى.

التسليم : ـ سن م 13 ـــ م 28

ـ من م 13 ـــ م 16 مقام حجاز صاعد وركوز عنى درجة الكرد.

ـ من م 17 ـــ م 20A تتابع لحنى وإيقاعى فى مقام (حجاز) درجة الدوكاه، وركوز، وأربيج على درجة الراست تمهيداً للإعادة ركوز على درجة الدوكاه.

ـ من م 20A جنس راست، على درجة النوى وركوز على درجة المحير.

ـ من م 25 ـــ م 28 مقام حجاز هابط وركوز على درجة الدوكاه ونهاية التسليم.

الخانة: ـ من م 29 ـــ م 40

ـ من م 29 ـــ م 32 مقام عجم على درجة البكاه.

ـ من م 33 ـــ م 40 صعوداً من اليكاه إلى النوى ثم هبوطا وركوز على درجة اليكاه فى مقام عجم على اليكاه. ونهاية الخانة الثانية.

الخانة الثالثة . ـ من م 41 ـــ م 52

ـ من م 41 ـــ م 44 فى مقام شاهيناز وركوز على درجة المحير

ـ من م 45 ـــ م. 48 فى مقام شاهيناز وركوز على درجة الدوكاد

ـ من م 49 ـــ م 52 قفزات ثلاثية هابطة من الدوكاه إلى قرار الحجاز ثم صعوداً بكروماتيك إلى درجة الدوكاه وركوز، ونهاية الخانة الثالثة

الخانة الرابعة : - من م 53 ـــ م 60 في ميزان 4/3 ضرب سماعى دارج .

- من م 53 ـــــ م 56 فى مقام حجاز أوجى

- من م 57 ـــــ م 58 جنس حجاز على درجة الحسينى

- من م 59 ـــــ م 60 جنس حجاز على درجة الدوكاه، ونهاية الخانة الرابعة.

جامعة طنطا

كلية التربية النوعية بطنطا

قسم التربية الموسيقية

إفادة

تفيد إدارة الكلية بأن السيد الدكتور / عبد المنعم خليل إبراهيم سالم.

المدرس بالمعهد العالى للموسيقى العربية قد شارك بمجهوداته المشكورة بالتدريس بالكلية والإسراف على مشروع التخرج لطلاب البكالوريوس عام ٩٨/٩٩ دور مايو ١٩٩٩ بتاريخ ١٨/٥/١٩٩٩ والذى تقدم به الطلاب.

١ ـ الطالب / باسم نور محمود محمد .

٢ ـ الطالب / سامح السعيد قريش.

وذلك فى موضوع (لونجا عجم ولونجا حجاز ـ تأليف د. إنعام لبيب، و د. الفريد جميل).

توزيع الدكتور / عبد المنعم خليل إبراهيم سالم.

وقد تحررت هذه الإفادة بناء على طلبة وذلك لتقديمها إلى من يهمه الأمر.

وذلك دون أدنى مسئولية على الكلية تجاه حقوق الغير.

رئيس القسم : أ.د / فاطمة محمود الجرشة.

وكيل الكلية : أ.د /محمد الأنور حسين عثمان.

عميد الكلية أ . د عبد الحميد محمد نور

استمارة استطلاع رأى

أسلوب مقترح للاستفادة من الوسائل السمعية الحديثة

فى إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا

		نعم	لا	ملاحظات
	هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على الدقة فى متابعة الإيقاع			
	هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على أداء الريشة بالشكل المطلوب			
	هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على التركيز أثناء المصاحبة			
	هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على أداء التدريبات بسرعات مختلفة فى أعمال أخرى.			
	هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على التدريب على متابعة (عد) الموازير			
	هل استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على متابعة الخطوط اللحنية الأخرى.			

الأساتذة والخبراء الذين شاركوا فى استطلاع الرأى

١ ـ أ. د . لندا فتح الله. عميد المعهد العالى للموسيقى العربية سابقاً والأستاذ (غ متفرغ) بالمعهد العالى للموسيقى العربية.

٢ ـ أ . د . إنعام لبيب : رئيس قسم الآلات بالمعهد العالى للموسيقى العربية وعازفة العود الشهيرة.

٣ ـ أ. د. حسين صابر : الأستاذ بكلية التربية الموسيقية وعازف العود الشهير.

٤ ـ أ . د . الفريد جميل : الأستاذ المساعد بالمعهد العالى للموسيقى العربية والمؤلف وعازف العود.

٥ ـ د . عفاف حسين مدير البرنامج الموسيقى سابقاً ـ وأستاذ العود بالمعهد العالى للموسيقى العربية.

٦ ـ أ . فكرى فؤاد: أستاذ بالمعهد العالى للموسيقى العربية.

النتائج

بعد أن استعرض الباحث موضوع البحث. «أسلوب مقترح للإستفادة من الوسائل السمعية الحديثة لإعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا».

بما فى ذلك من : المقدمة، ومشكلة البحث، أهداف البحث، فروض البحث.

وبعد أن اختار عينة البحث وهى : لونجا حجاز، ولونجا عجم من كتاب التدريبات : تأليف د. إنعام لبيب. د . الفريد جميل.

وذكر أسباب اختيار العينة، وتطبيقها على بعض الطلبة وبعد استطلاع رأى الأساتذة والخبراء فى عدد من الأسئلة.

ـ توصل الباحث إلى النتائج التالية:

نعم	رقم السؤال	عدد الإجابات	الإجابة نعم	الإجابة لا	النسبة المئوية
١	السؤال الأول	٦	٦	—	١٠٠ ٪
٢	السؤال الثانى	٦	٦	—	١٠٠ ٪
٣	السؤال الثالث	٦	٦	—	١٠٠ ٪
٤	السؤال الرابع	٦	٦	—	١٠٠ ٪
٥	السؤال الخامس	٦	٦	—	١٠٠ ٪
٦	السؤال السادس	٦	٦	—	١٠٠ ٪

السؤال الأول:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة بنسبة ١٠٠ ٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على الدقة فى متابعة الإيقاع.

السؤال الثانى:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠ ٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على أداء الريشة بالشكل المطلوب.

السؤال الثالث:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠ ٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على التركيز أثناء المصاحبة.

السؤال الرابع:

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠ ٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على أداء التدريبات بسرعات مختلفة فى أعمال أخرى.

السؤال الخامس :

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠ ٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر (الكاسيت) فى المصاحبة مع العازف يساعده على التدريب على متابعة (عد) الموازير.

السؤال السادس :

جاءت إجابة الأساتذة والخبراء بالموافقة ١٠٠ ٪، أى أنهم يرون أن استخدام الكمبيوتر فى المصاحبة مع العازف يساعده على متابعة الخطوط اللحنية الأخرى.

الإجابة على فروض البحث:

وقد تحققت فروض البحث من خلال إجابات الأساتذة والخبراء فى مجال التخصص، على المقترحات التى قدمها الباحث.

فقد افترض الباحث أن باستخدام الوسائل السمعية الحديثة يمكن الاستفادة فى إعداد عازف العود للعزف مع أوركسترا.

وقد جاءت إجابات الأساتذة والخبراء فى مجال التخصص بالموافقة بنسبة ١٠٠٪ ، على الأسئلة مما يحقق فروض البحث.

وبذلك تكون قد تحققت كل الفروض التى اقترحها الباحث.

التوصيات :

(١) يوصى الباحث بتعميم استخدام

الوسائل السمعية الحديثة (كمبيوتر ، كاسيت) فى مجال التطبيق العملى فى التدريس فى الكليات والمعاهد الموسيقية.

(٢) إمكانية إشراك قسم التأليف بتوزيع أكبر عدد من المؤلفات العربية للعود والأوركسترا - على أن تكون من مشاريع التخرج.

(٣) إمكانية تعميم هذا الاقتراح على كل الآلات الآخرى.

(٤) فتح باب المنافسة (بالمسابقات) التى ترتقى بالأداء على كل المستويات (تأليف، توزيع ، عزف ، ابتكار).

(٥) إدراج دراسة التسجيلات الموسيقية (بالكمبيوتر) ضمن المناهج.

(٦) تزويد المعهد بمكتبة للكمبيوتر تضم أحدث الأجهزة والبرامج.

المراجع:

(١) إنعام لبيب ، والفريد جميل. التدريبات الأساسية لآلة العود القاهرة ١٩٩٣

(٢) عبد المنعم خليل الموسوعة الموسيقية المختصرة، مكتبة مدبولى القاهرة ١٩٩٢.

(٣) عبد المنعم خليل مدخل للموسيقى العربية القاهرة ١٩٩٥.

(٤) عبد المنعم عرفة أستاذ الموسيقى العربية دار السعادة للطباعة القاهرة ١٩٩٤.

(٥) عطيات عبد الخالق : التأليف الآلى للموسيقى العربية «اللونجا».

مذكرات (غير منشورة) للدراسات العليا بالمعهد العالى للموسيقى العربية.

(٦) لندا فتح الله ، محمود كامل المنهج الحديث فى دراسة العود مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ١٩٧٣.

(٧) محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية. القاهرة - الناشر محمد الأمين لعام ١٩٧٥ ، ص٤٦ .

(٨) ناهد أحمد حافظ، القوالب الآلية فى الموسيقى العربية، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالى للتربية الموسيقية .

(٩) ناهد أحمد حافظ : قواعد التأليف والتحليل للموسيقى العربية القاهرة - عام ١٩٨٥م . صـ٣٧ .

جمالية الرؤية المعاصرة لإضاءة التراث النقدى

د. حسن البندارى *

(١)

درست بحوث عربية معاصرة ـ بعض نصوص النقد العربى القديم ـ دراسة جمالية أو استاطيقية Aesthetic بمعنى الوقوف على النزعة الجمالية التى عنى بتناولها النقاد العرب القدامى خلال دراستهم للنصين الشعرى والنثرى.

وبعض هذه البحوث يحوم حول البحث الجمالى مثل: تاريخ النقد الأدبى عند العرب لطه إبراهيم، ونقد الشعر فى الأدب العردبى لنسيب عازار، والنقد المنهجى عند العرب لمحمد مندور، والنقد الأدبى لأحمد أمين، ودراسات فى نقد الأدب العربى لبدوى طبانة وأسس النقد الأدبى عند العرب لأحمد بدوى وغيرها.

وبعضها الآخر يقارب الدرس الجمالى فى إحدى جوانبه مثل : النقد الأدبى: أصوله ومناهجه لسيد قطب، وأصول النقد الأدبى لأحمد الشايب، وفن القول لأمين الخولى، وعلم النفس الأدبى لحامد عبد القادر، والأصول الفنية للأدب لعبد الحميد حسن، ومن الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده لمحمد خلف الله أحمد، والأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة لمصطفى سويف، والنقد العربى القديم: أصوله ومناهجه وقضاياه لعبد الفتاح عثمان، وتكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى لحسن البندارى وغيرها.

* أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية بكلية النبات ـ جامعة عين شمس .

وبعضها الثالث: يلتصق بالدرس الجمالى ويعدّ نصاً فى موضوعاته ومسائله. مثل : النقد الجمالي وأثره فى النقد العربى لروز غريب، والأسس الجمالية فى النقد العربى لعز الدين إسماعيل، وجرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغي والنقدى عند العرب، لماهر مهدى هلال، ونظرية اللغة والجمال فى النقد العربى لتامر سلّوم وغيرها من البحوث.

(٢)

ويبدو من هذه المؤلفات أن أصحابها قد عكفوا على دراسة طائفة من الجوانب الجمالية التى وقف عندها بالدرس والتحليل – البلاغيون والنقاد العرب القدامى حال تعرضهم لظواهر أو قضايا خاصة بالنثر والشعر. وهى جوانب تشكل فى مجموعها اتجاهاً فى دراسة التراث النقدى برؤية جمالية تتصل بـ «النقد الجمالى أو «الاستاطيقى(١) The aesthetic بالمعنى الذى حدده «باومجارتن Baumgarten وكروتشه، وديكاس، وسوريو، وديوت. هـ بارك، وغيرهم .

وينحصر هذا المعنى فى الكشف عن الخصائص النوعية للفن الجميل، وتناول تمييز الحسن والقبح فى الأثر الفنى من منظور النقد العربى القديم اعتماداً على أصول الجمال التى عالج القدماء بعضها، تتفا متفرقه فى كتبهم النقدية(٢).

ومن هذه الجوانب التى تجلت فى دراسات عدد غير قليل من النقاد المعاصرين: «القوانين الجمالية»، و«المنزع النفسى»، و«جمالية المعنى والصورة»، و«جمالية التصوير الاستعارى».. وغير ذلك من الجوانب.

أما الجانب الأول: وهو «القوانين الجمالية» فقد رأت بعض البحوث المعاصرة أن منها ما يختص بالأداء اللغوى للنص الشعرى، ومنها ما يتصل بمضمونه الكلى أو محتواه، وهى القوانين التى تثبت الجمال فى كل من الأداء والمضمون.

أما قوانين الأداء اللغوى كما أطلق أصحاب هذه البحوث عليها فهى الوحدة، والتكرير، والغموض، والمعنى والمبنى،

---

(١) د . عز الدين إسماعيل : الأسس الجمالية فى النقد العربى. دار الفكر العربى ط (١) ١٩٥٥ ص١٤ .

(٢) روز غريب: النقد الجمالى وأثره فى النقد العربى ، دار الفكر اللبنانى . بيروت ط (٢) ١٩٨٣ ص ١١٥ ، ١١٦، والجدير بالذكر أن الطبعة الأولى لهذا الكتاب صدرت عام ١٩٥٢ .

وموسيقية الأداء.

وقد بين بعضهم أن الوحدة ـ تقابل دراسات النقاد القدامى لـ «التلاؤم النوعى» بين الأصوات منفردة، والألفاظ مجتمعة، و«حسن الارتباط بين المعانى والألفاظ» و«حسن التخلص» أو الخروج عند ابن قتيبة وأبى هلال، وابن رشيق، وابن الأثير، وجاء كشفهم فيما يخص الوحدة عن أن المحدثين كانوا أقدر من القدماء فى رعاية الوحدة (أو حسن التخلص)(١) التى عمق مدلولها النقاد عند إحصاء ألوانها وأنواعها وتأثيرها الجمالى متى توافرت فى التعبير الشعرى أو النثرى.

ولكن: ثمة نوعا من الوحدة أشارت إليه بعض الدراسات وهو «التناسب أو الانسجام» الذى يحكم القصيدة العربية، على النحو الذى أبداه لنا حديث ابن قتيبة فى الشعر والشعراء مؤكداً هذه الوحدة، ومثبتا أن الشعراء قد راعوا تحققها(٢) فثمة «سلسلة مترابطة لمعانى القصيدة تشكل وحدتها، التى تقترب من تلك الوحدة التى تحدث عنها أرسطو.. ولكن إجادة هذا التسلسل رهن بمراعاة التوزان بين أجزاء القصيدة، وبمراعاة التسوية بين المعانى والأغراض(٣). «فالشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعدل بين الأقسام، فلا يجعل واحدا منها أغلب على الشعر».

ولم يكن ابن قتيبة يصدر عن فراغ، فقد سبقه بسنوات الجاحظ الذى أثبت اتصال أجزاء القصيدة بقوله: «إن أجود الشعر ما رأيته متلاحم الأجزاء، سهل المخارج، فتعلم بذلك أنه أفرغ إفراغاً واحداً، وسبك سبكاً واحداً فهو يجرى على اللسان كما يجرى الدهان»(٤). فجودة الشعر متوقفة على ما يحققه الشاعر من ترابط بين أجزائه، بحيث يجعل المتلقى يدرك أنه يتعامل مع شعر

(١) الشعر والشعراء ت : أحمد شاكر دار التراث ١٩٦٧ ص ٨١ ، ٨٢ ، كتاب الصناعتين ص ٤٥٢ ، ٤٥٥ والعمدة ١/١٢٧ . ٢٣٩ .

(٢) د . حسن البندارى : تذوق الفن الشعرى فى الموروث النقدى والبلاغى. الأنجلو المصرية ط(١) ١٩٨٩، ص ١١١ ، ١١٢ .

(٣) الشعر والشعراء.ص ٨١ ، ٨٢ .

(٤) البيان والتبيين ١/٦٧، النقد الجمالى صـ١١٢ ، وأسس النقد الأدبى عند العرب ٢٩٧ ، ٣٠٨ ، ٣١٢ ، وتذوق الفن الشعرى صـ ٧٠ .

محكم أفرغ إفراغاً واحداً وسبك سبكاً واحدا»(١).

كما درس المعاصرون: مبدءاً جمالياً آخر تناوله النقاد العرب هو «التكرير» أى تكرير المعانى والألفاظ بقصد «التشوق، والاستعذاب»، أو لتعزيز المطلع والخاتمة، فيما سمى بـ «براعة الاستهلاك، وحسن الختام» على نحو ما أشار إلى ذلك كل من الجرجانى فى الوساطة وابن رشيق فى العمدة(٢) . فالتكرار خاصة جمالية فى أسلوب الأداء الشعرى توصف بالتقوية Emphasis التى يحرص الشاعر على توظيفها فى تعبيره عن المعنى.

ولم يكن الجمال ماثلاً فى الغموض الموحىAmbiguity إلاّ لأنه يمثل حسنا لذاته، لأن التوصل إلى المعنى الكائن فى النص الأدبى ـ كما يقول عبد القاهر ـ بعد طول بحث وشدة طلب أكثر تأثيراً من معنى يصل إليه المتلقى فى سهولة ويسر(٣)، يقول عبد القادر: «ومن المركوز فى الطبع أن الشىء إذا نيل بعد الطلب له، أو الاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه ـ كان نيله أحلى، وبالمزية أولى. فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكان به أضن وأشغف ولذلك ضرب المثل لكل ما لطف موقعه ببرد الماء على الظماء»(٤) فموقع المعنى الناشىء عن المعاناة «أجل وألطف»، وأعمق تأثيراً. ولكن النقاد القدامى ـ لا يستحسنون غموض المعنى(٥) إذا بلغ حد التعمية والتعقيد، obscurity لأنه حينئذ سيكون غير فنى وخال من الجمال لأن «تعمية المعنى لكنة أو تعقيد يحول دون إحساس المتلقى به.

وقد عنى المعاصرون بدراسة «ثنائية المعنى والمبنى»(٦) من حيث دلالتها الجمالية، فى إطار الموقف الخلافى للنقاد العرب. فثمه فريق منهم يتزعمه أبو هلال

(١) تذوق الفن الشعرى ص ٧١ .

(٢) الوساطة ص٤٨ والعمدة ١/ ٢١٨ .

(٣) دلائل الإعجاز ص ٢٦١ وما بعدها ، وأسرار البلاغة ص ١١٨، ٢٤١ ، ٢٩٧ .

(٤) أسرار البلاغة صـ ١١٨ وطاقات الشعر صـ ١٢٥ .

(٥) كتاب الصناعتين ص٣٥ ، وطاقات الشعر صـ ١٤٠ .

(٦) النقد الجمالى صـ ١٤٠ .

العسكرى وابن رشيق اللذان يؤثران اللفظ على المعنى. فاللفظ عندهما: حسن المفردات، وحسن رصفها وتركيبها يقول أبو هلال: «وليس الشأن فى إيراد المعانى، لأن المعانى يعرفها العربى والعجمى والبدوى، وإنما هو فى جودة اللفظ وصفائه، وحسنه وبهائه، ونزهته ونقائه، وكثرة طلاوته ومائه، مع صحة السبك والتركيب، والخلو من أود [عوج] النظم والتأليف، وليس يطلب من المعنى إلا أن يكون صوابا، ولايُقنع من اللفظ بذلك حتى يكون على وما وصفناه من نعوته التى تقدمت». ويقول: «إن الكلام إذا كان لفظه حلوا عذبا وسلسا سهلا، ومعناه وسطا ـ دخل فى جملة الجيد، وجرى مع الرائع النادر»(١).

وثمة فريق آخر يقوده عبدالقاهر وابن الأثير، فهما يقدمان المعنى على اللفظ، فالبلاغة عند الاول فى المعانى دون الألفاظ، ويرجع الثانى جمال الشعر إلى المعنى. ولو اقتصر الحكم بالبلاغة، أو بالجمال على اللفظ ـ دون المعنى ـ «لوجب إسقاط الكناية والاستعارة والتمثيل والإيجاز جملة من الكلام» كما يقول عبد القاهر الذى يرى أن الجمال يكون فى «سبك» هذين العنصرين معاً(٢).

والتمس الباحثون المعاصرون مفردات «الجمال اللفظى الموسيقى»، الواردة فى الدراسات البلاغية والنقدية القديمة مثل: التسجيع، والتوازن، والازدواج، وأنواع البديع اللفظى الأخرى، كما وقفوا على وعى القدماء بدلالة كل من النغم والصوت على المعنى(٣). وهذه المفردات وغيرها دليل على عناية النقاد القدامى بجمال الرنة وحسن الإيقاع وحلاوة الجرس.

وأما قوانين الجمال الخاصة بمضمون الأدب ومحتواه فهى كما رصدها الباحثون فى التراث النقدى والبلاغى: الغلو، والطرافة والابتكار، والحرية الشعرية.

أما الغلو فإنه : يتمثل فى مقولتهم «أحسن الشعر أكذبه»(٤) أى أن جمال الشعر فى تجاوز الواقع عند التعبير عن المعنى الشعرى حتى «يناسب المحال

(١) كتاب الصناعتين ص ٤٣ و٦٤ ، والنقد الجمالى صـ ١٤٠ . (٢) دلائل الأعجاز صـ ٢٦٢ .
(٣) النقد الجمالى صـ ١٣٨، ونقد الشعر صـ ٧٠ .
(٤) عبد القاهر الجرجانى أسرار البلاغة ص٢٣٦، والمرزوقى: شرح ديوان الحماسة ١١/١، ود. حسن البندارى : عمود الشعر العربى بين الثبات والتحول. زهراء الشرق ط (١) ٢٠٠٠ صـ٧٤ .

ويضاهيه» كما نرى فى نقد النثر لابن وهب «وللشاعر أن يبالغ ، وله أن يسرف حتى يناسب قوله المحال ويضاهيه، ولا يُستحسن السرف والكذب والإحاطة فى شىء من فنون القول إلا فى الشعر»(١). مع اشتراطهم وجود المناسبة الداعية إلى المغالاة أو الغلو حتى يتحقق الجمال المؤثر.

وتعتمد الطراقة أو الابتكار على الجمع بين المعانى المتضادة أو التقريب بين المعانى المتباعدة على نحو ما نرى فى الكامل للمبردو أسرار البلاغة لعبد القاهر(٢) فجمال هذا الجمع أو التقريب، يحدث «الإحساس بالصدمة الشعورية» فيرى عبد القاهر أنك إذا حرصت على استقراء الصورالتشبيهية «وجدت التباعد بين الشيئن كلما كان أشد كانت ــ هذه الصورة ــ إلى النفوس أعجب. وكانت النفوس لها أطرب..» فهو يريد أن القدرة التى يتسم بها الخيال قادرة على بناء الصورة من عنصرين متباعدين أشد التباعد، ومتنافرين غاية التنافر، ومتضادتين أعمق التضاد. وهذا الجمع بين المتضادين فى حدّ ذاته يضفى الجمال على الصورة، فيؤثر فى نفس المتلقى. وقد تناول هذا التضاد عدد من نقاد الأدب الأوروبى مثل عزرا بوند، وإليوت. بوصفه مفردة جمالية(٣).

وجمالية «الحرية الشعرية» تقترن بنظرية الفن للفن الحديثة، التى سبقت بأفكار قدامة ابن جعفر والجرجانى وأبى هلال العسكرى الذين فصلوا الشعر عن الأخلاق(٤) وسمحوا للشاعر بالحرية فى الجمع بين المعانى الحميدة والذميمة. ولا يصح التقليل من قيمة الشاعر لكفره أو ضعف عقيدته، أو بناء شعره على الكذب والفحش.

ويبدو الجانب الثانى وهو «المنزع النفسى» فى دراسات معاصرة غير قليلة، تتعلق باشتمال الحكم النقدى عند النقاد العرب على هذا المنزع المتصل بباطن المنتج للإبداع والمتلقى له، وباللغة أو الأداة التى

---

(١) ابن وهب : نقد النثر تحقيق د . حفنى شرف القاهرة صـ ١٢٥

(٢) الكامل فى اللغة والأدب ١٤/٣ والخطاب النفسى صـ ١٢٧، أسرار البلاغة ص١١٦ ــ ١١٨ .

(٣) النقد الجمالى ص١٢٨، وتكوين الخطاب النفسى ص١٢٨، وما بعدها .

(٤) نقد الشعر ص٦٦ ، والوساطة ص٥٨ ، وكتاب الصناعتين ص١٣١ والنقد الجمالى ص١٣٦ .

يتم بها هذا الإنتاج.

كما تتعلق هذه الدراسات بتبني هؤلاء النقاد للأساس النفسي الذي «يقيس الشعر بمشاعر الذوات المنفردة»(١)، والتي لا تتحدث عن العناصر الموضوعية في جمال الجميل، ولكنها تتحدث عن الجميل الذي هو فيها. واستجابه الناقد بحواسه التي تتلقى الأشياء والحكم بها - راجع إلى الشخص ذاته لا إلى صورة موضوعية ثابتة(٢).

وهذه الأفكار وغيرها كانت - على الأرجح - في ذاكرة أصحاب هذه الدراسات وهم يتناولون هذا المنزع، إذ يمكن لنا أن نستخلص منها عدة وجوه تتصل بطاقة الحكم النقدي». ويتأمل المتلقي لنفسه أثناء تلقي الشعر، ويتأثره بالتصوير البياني، وبالحالة المزاجية للمبدع المنتج.

أما الوجه الأول فيختص بالموقف النفسي للحكم النقدي، الذي نراه في صور عديدة من نقدنا القديم، كصورة الحكم النقدي لابن طباطبا العلوي، الذي يربط فيها بين حالة المتلقي النفسية، وارتباط الحكم على الشيء المتلقى بها»(٣). ولهذا الموقف بدوره أربع صور(٤).

الأولى: يربط فيها الناقد بين الأشعار وصور خارجية، لكل واحدة منها إيحاؤها الخاص، الذي يحكم به على الشعر.

و والصورة الثانية: هي التي يشارك فيها الناقد صاحب الأثر الإبداعي شعوره، وهذا يعني أن يودع الفنان عمله الفني شعوراً بذاته، فإذا ما قرأ الناقد الشعر وجد فيه تجربته الخاصة كذلك، أو هي تجربته التي يمكن أن يقوم بها أو يتمنى أن يقوم بها، ومن ثم فهو يرضى عن الشعر، على نحو ما نرى ذلك في قول يونس عند قراءته لبيتي عدي بن زيد في طبقات الشعراء لابن سلام. فقد قال «لو تمنيت أن أقول شعراً ما تمنيت إلا هذه أو مثل هذه»(٥).

والثالثة: هي الاتحاد الفني Empa-thy(٦) أو إفناء الذات في الموضوع، أو فني الموضوع في الذات على نحو ما نرى

(١) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية للنقد العربي صـ ٣٠٢
(٢) السابق ٣٠٢
(٣) عيار الشعر صـ٢٢ والأسس الجمالية صـ ٢٠٣ ، ٢٠٤
(٤) السابق ص ٢٠١ .
(٥) طبقات فحول الشعراء صـ ١٤
(٦) الأسس الجمالية صـ ٢٠٦

فى حكم ابن قتيبة الخاص بأشعر الشعراء: «أشعر الناس من أنت فى شعره حتى تفرغ منه»(١).

والرابعة: هى تجسيم المتلقى للموضوع فى شخصيات حية ذات إشعاعات خاصة هى بمثابة الحكم الذى يريد أن يحكم به المتلقى على الموضوع(٢). فابن الأثير(٣) صور هذا المفهوم تصويرا جعل فيه بعض الألفاظ أحس من بعض .

ويتعلق الوجه الثانى بالتأمل الباطنى، أو فحص المرء لنفسه Introspection أثناء قراءة النص أو الاستماع إليه(٤) أو الرجوع إلى نفسه لتأمل أحوالها المختلفة من ارتياح أو ضيق، وتحمس أو ملل، وإقبال أو نفور حال التلقى الأدبى(٥) على نحو ما نبهت إليه نصوص عبد القاهر الجرجانى.

ويظهر الوجه الثالث فى تأثر المتلقى المتذوق بفاعلية الصورة البيانية (التشبيه، والاستعارة) التى رأى عبد القاهر أنها مقياس الجودة الفنية للشعر الذى يحتوى عليها.

ونقف على الوجه الرابع فى تأثير الحالة المزاجية، للشاعر فى نوع تعبيره الشعرى أو اختيار ألفاظه وصيغه، فإذا كانت هذه الحالة هادئة جاء الشعر بألفاظ رقيقة، وإن كانت مضطربه أنتجت شعراً ذا ألفاظ صلبة قوية، وربما غمض ما وراءها من معان (٦) فسلامة اللفظ ـ كما قال الجرجانى فى الوساطة(٧) ـ تتبع سلامة الطبع ، ودمائة الكلام .

وأما الجانب الثالث: وهو «فاعلية الصنعة الفنية» فقد احتفى به المعاصرون،

---

(١) الشعر والشعراء صـ٨٨ .

(٢) الأسس الجمالية صـ١١٥ .

(٣) المثل السائر . ٢ /٢٠٢

(٤) سيد قطب · النقد الأدبى. أصوله ومناهجه. دار العروبة بيروت ط (٤) ٦٦، ومحمد خلف الله أحمد: من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب ونقده، معهد البحوث والدراسات العربية ط (٢) ١٩٧٠ .

(٥) د. حسن البندارى تكوين الخطاب النفسى فى النقد العربى القديم ص٨٥.

(٦) السابق صفحة : ١٩٩ .

(٧) الوساطة ص١٨ ، وتكوين الخطاب النفسى صـ ٥٦، وما بعدها .

لعناية أغلب النقاد العرب القدامى «بالصنعة»، لتقويم الشعر بناء عليها، بحثا عن الجمال فيه، إذ من الضرورى كما نرى «الوقوف على عناصر الجمال فى الجميل، ووضع اليد عليها، لكى نحسْ بها إحساساً يقودنا إلى الرضا عنها أو رفضهِا بحسب موقعها من العقل.

وهذا يعنى عندهم ـ كما يقول ابن طباطبا العلوى ـ أن الشعر يدرك أولاً بالحس بمعنى أن أساس الحكم بجماله حسّى، ثم يرجع آخر الأمر إلى العقل الذى يحكم بصحته أو خطئه(١).

وينحصر جمال الصنعة فى طائفة من العناصر منها، أن الجمال لا يكون فى المعانى الشعرية على انفراد، ولكن فى الصورة التى تضمها(٢). كما نادى بذلك ابن رشيق وعبد القاهر. فالصورة دليل على تمكن الشاعر من الصنعة.

ومنها. جمال «الإيقاع» الذى يتحقق فى التعبير بواسطة مفرداته مثل الترصيع، والسجع، والعكس، والاتساق وصحة التقسيم والمقابلة وغيرها. فهى «بمثابة قوانين ماثلة فى الفن القولى» عالجها قدامة فى «جواهر الألفاظ».

ومنها: «جمال الألفاظ» الذى يتحقق ببعد مقاطعها. كما بين الجاحظ ابن سنان وابن الأثير(٣) فيما يمكن أن نطلق عليه التباين قاصداً بذلك أن الحروف وكذلك الكلمات والمقاطع كلما كانت متباعدة حَسُن تأثيرها فى سمع المتلقى، ويستحسن نطقها مثلما يؤثر فى البصر تباين الألوان أو تضادها»(٤)

ومنها: «التوازن» المتمثل فى: الفواصل، والترصيع والسجع من حيث اشتمالها على طاقات إيقاعية مؤثرة تسهم فى تزكية الأحساس بالإقبال والنفور لدى المتلقى.

كما تبدو الصنعة فى «جمالية العلاقات» التى تعنى أن العمل الأدبى لا يمكن أن يتصف بالجمال إلا بوجود علاقة تربط كل جزء بالآخر، وعلاقة تربط كل جزء بالكل كما

---

(١) عيار الشعر ص٢٧ ـ ٢٨

(٢) سر الفصاحة ص٥٤ دلائل الإيعجاز وما بعدها، د . حسن البندادى الصنعة الفنية فى التراث النقدى مركز الحضارة العربية ط(١) ٢٠٠٠ .

(٣) عيار الشعر ص ١٨ ، ١٩ .

(٤) تذوق الفن الشعرى صـ ٦٢

يذكر ابن طباطبا ·وعبد القاهر والمرزوقى. الذين أرجعوا الحكم بجمال العلاقات إلى العقل(١).

وأما الجانب الرابع وهو «التصوير الاستعارى» فنراه فى بعض الدراسات المعاصرة(٢) التى بحثت: النشاط الاستعارى عند النقاد القدامى، الذين رأوا أن مجال الاستعارة ينحصر فى: المبالغة المألوفة، والإيضاح، والتلوين.

ولكن البحث فى «فاعليتها أو نشاطها» ـ لا يركن إلى هذه الدلالات المحددة لأن «الاستعارة نشاط لغوى خالق للمعنى. ووسيلة من وسائل الإدراك الخيالى الذى يتجاوز التحليل المباشر والمدلول الثابت . ومن ثم جاءت فاعليتها وعلاقتها بالشعر الذى يتفق معها فى كونه نشاطاً لغوياً خالقاً للمعنى وصلتها الوثيقة بطبيعته التى تخضع لعلاقات مستمرة، أو تتحدد فى ضوء عدم ثبات المدلول(٣).

والواقع أننا نقف على تصور جديد للاستعارة يدخلها فى الإطار الجمالى، ولا سيما أن هذا التصور تعززه أفكار أخرى أثبتت حقيقتين، الحقيقة الأولى: أن هذه الأفكار أقرت «ثبات محدودية المدلول الاستعارى» عند النقاد القدامى مثل، الرمانى وأبى هلال العسكرى، حيث اتسم مدلولها عندهما بالضيق، والإثارة القريبة، ومثل الآمدى والجرجانى اللذين ربطا بلاغة الاستعارة أو جمالها بفكرة «التناسب» القوى بين المشبه والمشبه به.

والحقيقة الثانية أن هذه الأفكار أثبتت أن الدلالة الجمالية للاستعارة تنحصر فى ثلاثة أمور.

الأمر الأول هو أنها تنحصر فى «السياق الذى يكسب الاستعارة قدرات أبعد من قدراتها المعجمية، وإثارتها القريبة، بحيث توحى بدلالات عميقة لا نستطيع أن ندعى أن هذه الدلالات يسيرة أو قريبة»(٤).

والأمر الثانى هو أنها تنحصر فى المدلول الحيوى لفكرة «التجسيم أو

(١) تذوق الفن الشعرى ص٦٢ .

(٢) مثل د. مصطفى ناصف فى الصورة الأدبية ، ود. لطفى عبد البديع فى التركيب اللغوى للأدب ، ودراما المجاز ، وتامر سلوم فى نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى.

(٣) تامر سلوم: نظرية اللغة والجمال فى النقد العربى : دار الحوار سورية . ط (١) ١٩٨٣ ص ٢٩٦

(٤) السابق ٣٠٢ .

التصوير»، التى طرقها النقد القديم ولكن فى نطاق ضيق.

والأمر الثالث هو أنها تنحصر فى «المعانى النشطة المستخلصة منها الصورة الاستعارية، وهى معان ذات وظيفة جمالية مثل الإيحاء الأدبى للكلمة أو الصورة المستعارة، والإيحاء الرمزى، والمادى والنفسى. ويضاف إلى ذلك : «عنصر التركيب» و«المساق»(١) وهما عنصران وثيقا الارتباط الاستعارة ونشاطها البلاغى.

وتدعو فاعلية الاستعارة من هذه الوجهة إلى التذكير القوى بنظرية «تفاعل الدلالات»، أو «نشاط السياق». ذلك أن «العمل الأدبى يجرى فى المواقف المتفاعلة، أو العوالم التى تعيش فيها الكلمات والإيحاءات التى تثيرها. والنشاط الجمالى للعمل الأدبى «ينمو ويجف» أو يزداد ويتراجع ـ بمؤثرات السياق ودلالته الحيوية التى تتبادل التأثير على الدوام»(٢).

وثمة جوانب أخرى لهذا الاتجاه مثل «جمالية الجرس اللفظى» التى وقف عليها البحث المعاصر(٣). فى نقد القدامى مبينا مدى دقتهم فى تناولها، حينما عمدوا إلى استقراء القيم التعبيرية التى تصنع جمال الألفاظ، إلى جانب غيرها من ألوان الجمال، على نحو ما جاء فى قول ابن سنان الخفاجى: «اعتمد الحذاق من الشعراء على اختيار أسماء المنازل والنساء فى الغزل، وتجنبوا مالا يحسن لفظه»(٤) وقول ابن الأثير الذى أرجع فيه استحسان الألفاظ واستقباحها إلى خصائص وهيئات وعلامات»(٥).

كما أثبت البحث المعاصر أن جمالية الجرس(٦) تكون فى حسن الصوت، وفى ما

(١) السابق ص ٣٠٩ .

(٢) السابق ص ٣٠٩

(٣) د . ماهر مهدى هلال : جرس الألفاظ ودلالتها فى البحث البلاغى والنقدى عند العرب . دار الحرية ـ بغداد ط (١) ١٩٨٠ ص ٣٠٢

(٤) سر الفصاحة ص٢٢ .

(٥) المثل السائر ١٧٣/٢ .

(٦) جرس الألفاظ ص ٣١٠ .

يثيره هذا الصوت المسموع من انفعال ذاتى للإنسان، ومن جوانبه أيضاً «جمالية الصورة(١) الأدبية» التى يتعاون على تأليفها «حسن النظم» فى رأى القاهر الجرجانى، الذى لا يشترط للحسن الحكمة السائرة ـ كما يظن البعض ـ ولا يعتبر الغاية الاجتماعية أو الخلقية للمبدع. ويقرر أن حُسن الصورة أو جمالها يتوقف على : استكمال النظم وحُسن الألفاظ فى مواقعها (٢) على نحو ما يتبين فى استحسانه الصورة الأدبية التى حكمت هذه الأبيات الثلاثة.

ولما قضينا من منى كل حاجة

ومسح بالأركان من هو ماسح

وشدّت على دهم المهارى رحالنا

ولم ينظر الغادى الذى هو رائح

أخذنا بأطراف الأحاديث بيننا

وسالت بأعناق المطى الأباطح

فقد حَسُن النظم. هنا «لحسن دلالات الألفاظ فى مواقعها بين الجمل، ولحسن الجمل فى تجاورها بعضها مع بعض فاكتملت فيها جودة التأليف التى تعين على توضيح الصورة وإتقانها»(٣).

(١) د . محمد غنيمى هلال ـ النقد الأدبى الحديث . النهضة العربية ط (٤) ١٩٦٩ ص ٢٨٤ ، ٢٨٥.

(٢) السابق ص ٢٨٥، وأسرار البلاغة صفحات ١٦ ، ١٨ ، ١٩ .

(٣) النقد الأدبى الحديث ص٢٨١، وأسرار البلاغة صفحات ١٦، ١٨، ١٩ .

دراسة مقارنة للتسويات «Tunings» غير التقليدية لأوتار آلة الكمان

فى الموسيقى العالمية ومثيلاتها فى الموسيقى العربية الاسكورداتورا Scordatura

د. سميرة صلاح إبراهيم سعيد *

المقدمــــــة

احتلت آلة الكمان «الفيولينة» (Violin) أهمية خاصة فى جميع الفرق الموسيقية فى مختلف بلدان العالم سواء فى الأوركسترا العالمية أو فرق الموسيقا العربية.

ولقد مرت هذه الآلة (آلة الكمان) بمراحل متعددة من التطوير على مدى قرون عديدة شملت كلا من الشكل ـ الصوت الصادر ـ عدد الأوتار ـ تسوية هذه الأوتار فى البلاد الأوروبية ـ وفى مصر.

وهو الموضوع الذى يتناوله هذا البحث.

من خلال هذا البحث تلقى الباحثة الضوء على مصطلح موسيقى قد لا يكون معروفا لدى البعض وهو مصطلح (الاسكورداتورا) Scordatura .

وهو أسلوب عالمى يستخدمه بعض العازفين لتأدية الألحان التى لا تتناسب مع التسوية التقليدية لآلة الفيولينة وهذا ما ستوضحه الباحثة فيما بعد.

وتتشابه هذه التسويات مع التسويات المختلفة فى مصر والعالم العربى تشابها واضحاً ولذلك ستتعرض الباحثة لهذه التسويات العربية لما فيها من تشابه ليس إلا، مستهدفة فى ذلك إلقاء الضوء على التسويات العالمية غير التقليدية (الاسكورداتورا) Scordatura والغرض من استخدامها.

* مدرس بالمعهد العالي للموسيقى العربية قسم الآلات تخصص (كمان).

مشكلة البحث :

استخدم فى العزف على آلة الكمان تسويات مختلفة سواء فى الموسيقا العالمية أو الموسيقى العربية.

ولذلك فإن مشكلة هذا البحث تنحصر فى عرض هذه التسويات المختلفة خاصة فى الموسيقا فى أوربا والقاء الضوء على ما يسمى بالاسكورداتورا (Scordatura).

أهداف البحث :

إلقاء الضوء على المصطلح الموسيقى الاسكورداتورا (Scordatura) والغرض من استخدامه ومدى التشابه بين هذا الأسلوب وبين التسويات المختلفة فى الموسيقا العربية.

أهمية البحث :

إن الأداء الموسيقى الجيد هو السبيل لإيصال الأفكار الموسيقية للمؤلفين كاملة إلى المستمع.

ولذلك فإن أهمية هذا البحث تتمثل فى معرفة التسويات المختلفة لآلة الكمان فى أوروبا والمعرفة بالاسكورداتورا ومثيلاتها فى مصر .

فمن خلال تلك التسويات تصل الأفكار الموسيقية للمؤلف الموسيقى كاملة وغير منقوصة وذلك بتطويع الآلة بالتسويات المناسبة لأداء هذا العمل الموسيقى.

التسويات العالمية غير التقليدية لأوتار آلة الكمان

بالرغم من الجذور الثابتة لآلة الكمان فإنه من المسلم به أن هذه الآلة Violin المستخدمة حاليا فى مصر والعالم العربى على السواء هى فى الواقع نفس الآلة المستخدمة حاليا فى أوروبا.

والتسوية Tuning المستخدمة فى آلة الكمان فى أوروبا هى كالتالى:

(مى ـــ لا ـــ رى ـــ صول)

وبالرغم من أن هذه التسوية هى التقليدية المتعارف على استخدامها فى أداء الموسيقى الأوربية والعالمية فإنه لأسباب فنية عديدة وفى حالات نادرة تستخدم تسويات أخرى لأهل الكمان فى أوربا ـ يطلق على» هذه التسويات المخالفة للتسويات التقليدية ـ مصطلح موسيقى موحد هو الاسكورداتورا (Scordatura) (٥ ـ ٦٥٩ ـ ٦٦٠).

ويعنى هذا المصطلح الموسيقى استخدام تسوية غير التسوية التقليدية والمتعارف

عليها بين عازفى آلة الكمان Violin فى العالم وذلك تنفيذا لماكتبه المؤلف الموسيقى فى مدونته الموسيقية ولما كان هذا لا يتيسر أداءه على التسوية التقليدية.

وإن كانت هذه التسويات غير التقليدية «الاسكوردراتورا» (Scordatura) لا تستخدم بكثرة. وإنما تستخدم بحذر وفى حالات نادرة حسب رغبة المؤلف فى فى التعبير، حتى أننا نرى فى بعض المؤلفات الموسيقية أن العازف المنفرد (Solo) وليس الأوركسترا كاملاً ـ يعدل أوتار آلته على التسوية غير التقليدية التى تتناسب ونغمات المؤلف الموسيقى ـ وذلك ليؤدى جزءاً منه ثم يعود مرة أخرى لتعديل الأوتار والعودة للتسوية التقليدية، وهذه التسويات غير التقليدية العديدة لا تسبب أى مشكلة بالنسبة للموسيقى الأوروبى حيث أن التسوية السائدة هى تسوية موحدة وهى التسوية التقليدية (مى ـــ لا ـــ رى ـــ صول) وقبل أن نستعرض التسويات العالمية غير التقليدية التى استخدمت فى الموسيقى الأوروبية، ومن هنا ترى الباحثة ضرورة التطرق فى هذا الجزء إلى ذكر التسويات المختلفة المستخدمة فى العزف على آلة الكمان فى الموسيقى العربية لما لها من تشابه سيذكر والتسويات غير التقليدية فى الموسيقى العالمية.

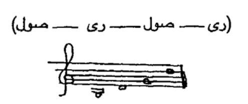
التسويات المختلفة لأوتار آلة الكمان فى الموسيقا العربية

التسوية المصرية المستحدثة: (١ ـ ٤٨).

وهى التسوية السائدة المستخدمة فى أداء الموسيقا المصرية لملائمتها مع المساحة الصوتية للأصوات البشرية (٢ ـ ١٧) (ويكون الوترين الحادين جوابا للوترين الغليظين). ويستخدمها خريجى معهد الموسيقا العربية واساتذة الكمان فى الموسيقا العربية امثال : الأستاذ عطية شرارة ـ أ . يسرى قطر ـ د . سعيد هيكل ـ د . رضا رجب أ . سعد محمد حسن.

وهى كالتالى:

(رى ـــ صول ـــ رى ـــ صول)



التسوية العربية:

انتشر استخدامها فى مصر ما بين أواخر القرن الثامن عشر وأوائل القرن العشرين من خلال التخت العربى وكانت تستخدم فى مصاحبة الغناء والمواويل والأدوار والسماعيات والبشارف والتحميلات والتقاسيم الحرة.

وكانت تستخدم لأعطاء الطابع العربى المصرى وكان يستخدمها أ. أحمد الحفناوى رحمه الله ومازال يستخدمها بعض العازفين القدامى الذى يهتمون بهذه التسوية والموسيقا التى تؤدى من خلالها ومن أمثال هؤلاء العازفين الاستاذ / عبده داغر وسعد محمد حسن ورضا رجب ومحمود الجرشة وذلك من خلال العزف المنفرد لخدمة مقامات معينة وهى كالتالى:

(دو ـــ صول ـــ رى ـــ صول)
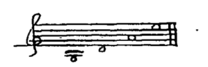
التسوية الغربية :

عرفت هذه التسوية أثناء الاحتلال الإنجليزى لمصر ويستخدمها العازفون من خريجى معاهد (الكونسيرفتوار) وتستخدم لأداء الألحان الموزعة توزيعاً أوركستراليا.

ويصعب أداء النغمات ذات ثلاثة أرباع النغم على هذه التسوية فإنها تفقد الطابع العربى المصرى

وكان الأستاذ أنور منسى أحد الرواد في العزف على هذه التسوية ومن العازفين على هذه التسوية حاليا د . حسن شرارة.

وهى كالتالى (مى ـــ لا ـــ رى ـــ صول).



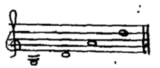
التسوية التركية:

عرفت أثناء الاحتلاف التركى لمصر إذ تأثر بها بعض العازفين المصريين وانتشر استخدامها فى الألحان المصرية ولكنها قد تلاشت تدريجياً ـ لما فيها من صعوبة عزف المقامات الشرقية عليها وعدم الإحساس بالروح الشرقية المطلوبة .

ومن العازفين على هذه التسوية أ . سامى الشوا ١٨٨٧ ـ ١٩٦٠م. (١ ـ ١٢٢).

ولكنه بعد مخالطة كبار الموسيقين المصريين بالقاهرة استخدم التسوية العربية.

والتسويات التركية كالتالى (رى ـــ لا ـــ رى ـــ صول)



وهناك أسلوب آخر في تسوية أوتار آلة الكمان فى الموسيقا العربية يتبعه الموسقيون العازفون فى مصر والمنطقة العربية وذلك

لتتماشى الطبقة الصوتية للآلة مع طبقة الصوت البشرى (للمطرب أو المطربة) وتسمى هذه التسوية (الطبقة الصغيرة).

وهذا الأسلوب هو خفض الطبقة الصوتية للاوتار كلها عن الطبقة القياسية بمقدار نصف تون (وتسمى الطبقة النصف) أو بمقدار تون كامل وتسمى (الطبقة الصغيرة) أو بمقدار تون ونصف وتسمى (الطبقة تحت الصغيرة).

وحيث إنه تستخدم فى تسوية أوتار آلة الكمان طرق مختلفة سواء فى خفض أو ارتفاع وتر ما أو خفض أو ارتفاع الأوتار كلها وذلك فى الموسيقا العالمية والموسيقا العربية على السواء ـ فإنه لابد من التطرق إلى الطبقة القياسية وكيفية تحديدها.

الطبقة الصوتية القياسية

تختلف درجات الأصوات باختلاف سرعة التردد الذى ينتج عنه كل من تلك الدرجات الصوتية بحيث أنه كلما ارتفعت سرعة التردد ارتفعت معها الدرجة الصوتية الصادرة وكلما انخفضت سرعة التردد انخفضت معها الدرجة الصوتية الصادرة.

ومن هذا المنطلق سمى الصوت الموسيقى بالدرجة الصوتية للتعبير عن التدرج النسبى فى المستويات الصوتية بحيث يتكون السلم الموسيقى من سبعة مستويات صوتية متدرجة على التوالى بنسبة معينة.

ـ وقد اختيرت درجة معينة وهى درجة «لا» الوسطى A واتفق على تحديد التردد الذى تصدر عنه هذه الدرجة بمقدار 440 ذبذبة فى الثانية على أن يؤخذ بها كمقياس مطلقا وسميت بدرجة الارتكاز القياسية Absolutepitch تنتسب إليها جميع الدرجات الصوتية التى تعلوها أو تدنوها. وقياسا على تلك الدرجة الثابتة تحددت نسبة الترددات التى تصدر عنها جميع الدرجات الصوتية بالتناسب معها.

وبتحديد ترددات جميع الدرجات وبارتكازها على محور محدد ثابت ـ فقد وجدت طبقة صوتية موحدة هى (الطبقة القياسية).

وبعد القاء الضوء على التسويات المختلفة لأوتار آلة الكمان فى الموسيقا العربية وذلك لما فيه من تشابه والتسويات العالمية غير التقليدية (Scordatura) ـ نعود مرة أخرى لإلقاء الضوء على التسويات العالمية غير التقليدية فى أوربا وهو موضوع البحث.

التسويات العالمية غير التقليدية

"Scordatura"

(١) التسوية:

(مى ـ لا ـــ مى ـــ لا)

استخدمت هذه التسوية فى أحد أعمال المؤلف الإيطالى : جوزيبى تارتينى -Gu seppe taruini (١٦٩٢ ـ ١٧٧٠م).

واستخدمت أيضاً فى الفوجا الشهيرة للمؤلف الإيطالى : بيترو كاستروتشى -Pit rocasteuccu (١٦٧٩ ـ ١٧٥٢م). كما استخدمت فى بعض ألوان الموسيقى الأسكتلندية.

ـ نلاحظ أن هذه التسوية تتشابه مع التسوية المصرية المستحدثة .

(رى ـــ صول ـ رى ـــ صول) ، ولكن آعلى تونا كاملا

ـ وتتفق والتسوية الغربية التقليدية (مى ـــ لا ـ رى ـــ صول).

فى الوترين الأول والثانى (مى ـــ لا).

وتعلو بعدا كاملاً عن الوترين الغليظين الثانى والثالث (رى ـــ صول).

(٢) التسوية :

(رى ـــ لا ـــ مى ـــ لا)



واستخدمت هذه التسوية فى أعمال المؤلف البوهيمى هينريتش باير Heinrich Biber (١٦٤٤ ـ ١٧٠٤م).

تتفق هذه التسوية مع التسوية المصرية المستحدثة فى استخدام الوتر الأول (رى) تتفق معه التسوية العالمية التقليدية فى استخدام الوتر الثانى (لا). وتعلو بعدا كاملاً فى الوترين الثالث والرابع (رى ـــ صول) عنه فى التسوية الغربية التقليدية وتنخفض بعدا كاملاً فى الوتر الأول (مى)، وتتشابه والتسوية العربية.

(دو ـــ لا ـــ رى ـــ صول)

ولكن تعلو بعدا كاملاً .

(٣) التسوية :

(رى ـــ لا ـــ رى ـــ صول)



ـ استخدم هذه التسوية أيضاً المؤلف

البوهيمى هينريتش باير وبذلك فاننا نجد أنه يستخدم التسوية الملائمة لأداء المؤلف الموسيقى بتطويع أوتار الآلة وإمكانياتها لعرض مؤلفاته عليها.

ـ يلاحظ ان هذه التسوية هى نفس التسوية التركية .

ـ استخدمها أيضاً فى مؤلفاته الموسيقية الحديثة المؤلف الروسى ايجور سترافنسكى Lgor Stravinsky (١٨٨٢ ـ ١٩٧١م). فى موسيقا باليه الطائر النارى L'oiseau de feu .

ـ ويلاحظ أن العازف المنفرد فقط هو الذى يخفض الوتر I فيصبح (رى) لأداء الجزء رقم (٣) وقبل بداية الجزء (٤) يعود لرفع الوتر I إلى (مى) مرة أخرى .

وفيما يلى مرفق اسم العمل الموسيقى والنوتة الموسيقية له، مشاراً إلى الجزء الذى ينخفض فيه الوتر ـ وإلى الجزء الذى يعود مرة أخرى.

IGOR STRAWINSKY

SUTE FROM

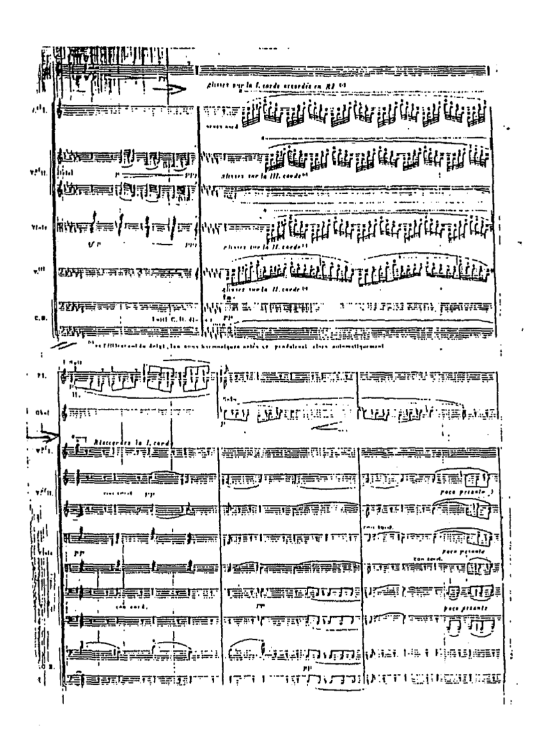
L' OISEAU DE FEU

FOR

ORCHESTRA

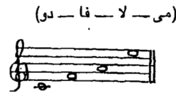
FULL SCORE

I.& W CHESTER. LTO B SCHOTTS SOEHNE



(٤) التسوية:

(مى ــ لا ــ فا ــ دو)

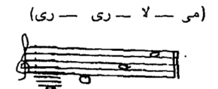


- استخدمت هذه التسوية فى «السوناتا الغامضة» ، وهى عمل شهير للفنان الإيطالى بيترو ناردينى Pitro Nardini (١٧٢٢ ـ ١٧٩٣م).

- تتفق هذه التسوية مع التسوية التقليدية فى الوترين الأول والثانى وتختلف فى الوترين الثالث والرابع حيث يعلو الوتر الرابع مسافة رابعة تامة لتكون دو ويعلو الوتر الثالث مسافة ثالثة صغيرة لتكون فا وترى الباحثة أنه لا بد من استخدام نوعية خاصة من الأوتار لتلك التسويات غير التقليدية لأن آلة الكمان مصممه تصميماً خاصة فى التكوين الهندسى على التسوية التقليدية.

(٥) التسوية:

(مى ــ لا ــ رى ــ رى)



وقد استخدم هذه التسوية المؤلف وعازف الكمان الإيطالى انطونيو لولى Antomio Lolli (١٧٣٠ ـ ١٨٠٢م).

وهذه التسوية تعادل التسوية التقليدية ولكن بخفض الوتر الرابع (صول الغليظ رابعة تامة إلى الدرجة (رى).

- ترى الباحثة أن خفض الوتر الرابع إلى هذا الحد تعطى عمقا واسعاً للمساحة الصوتية لآلة الكمان وتعطى براعة ومهارة للعازف لا حدود لها. حيث أنه لابد لاستخدام البوزسيون الثالث على الوتر الرابع الوصول إلى الوتر الثالث (رى).

وهناك مؤلفات موسيقية حديثة استخدمت فيها فكرة (الأسكورداتورا) أيضاً منها:
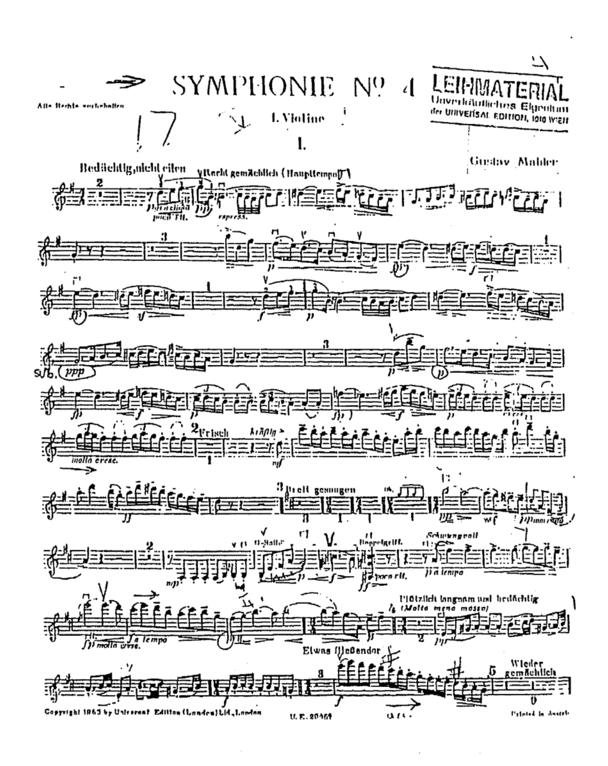
(٦) التسوية:
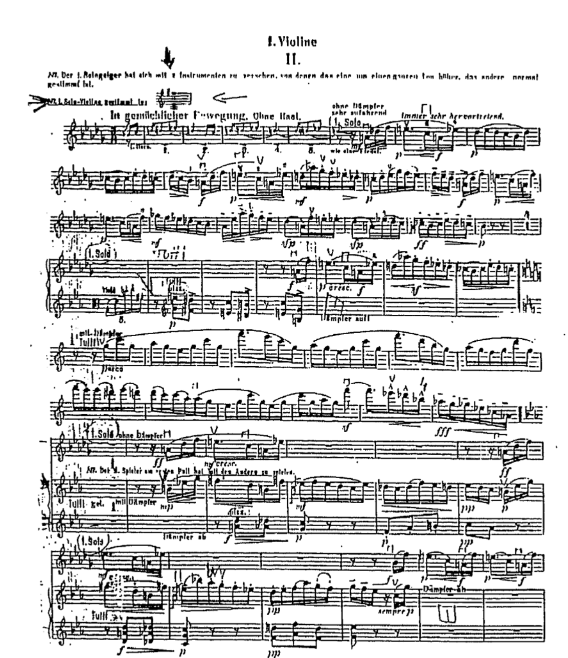
(فا # ــ سى ــ مى ــ لا)



استخدم هذه التسوية جوستاف ملر Gustaf Mahler (١٨٦٠ ـ ١٩٦١م) فى مؤلفة الموسيقى (السيمفونية الرابعة) Symphonie N.4

ويلاحظ أن هذه التسوية تعادل التسوية التقليدية فى ابعادها (بعد الخامسة التامة) ولكن من بعد اعلى بدرجة كاملة


SYMPHONIE No 4
LEIHMATERIAL
Unverkäufliches Eigentum der UNIVERSAL EDITION, 1910 WIEN
Alle Rechte vorbehalten
I. Violine
I.
Gustav Mahler
Bedächtig, nicht eilen
Recht gemächlich (Haupttempo)
espress.
Frisch
kräftig
molto cresc.
Breit gesungen
Schwungvoll
a tempo
poco rit.
Plötzlich langsam und bedächtig
(Molto meno mosso)
molto cresc.
Etwas fließender
Wieder gemächlich
Copyright 1963 by Universal Edition (London) Ltd., London
U. E. 20469
Printed in Austria


I. Violine
II.
Im gemächlicher Bewegung. Ohne Hast.
ohne Dämpfer
1. Solo
1. Solo
Tutti
arco
1. Solo ohne Dämpfer
Dämpfer ab
1. Solo
Dämpfer ab
Tutti
U. E. 2848

(٧) التسوية :

(مى b ـــ لا ـــ رى ـــ صول).



وقد استخدمت هذه التسوية فى رقصة المقابر "Danse Macabre" للمؤلف الموسيقى كامى سانصانس Camille Saintsaens (١٨٣٥ ـ ١٩٢١م).

ويلاحظ أن هذه التسوية مطابقة للتسوية التقليدية فى ثلاثة أوتار IV -- III -- II .

ويخفض الوتر I (مى) نصف تون فيصبح مى b .

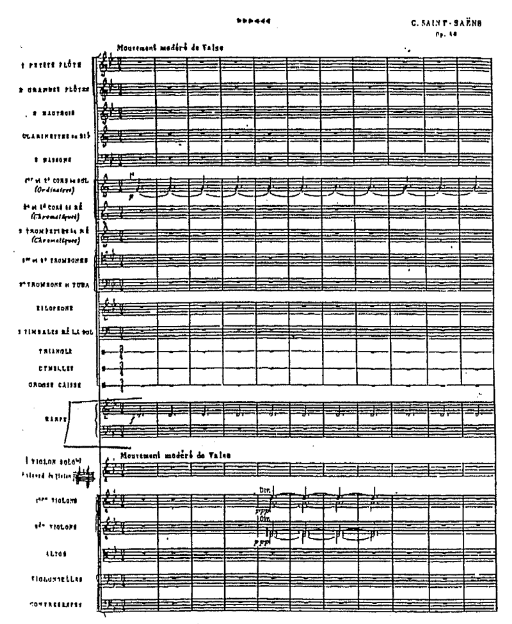
وفى المدونة الموسيقية لرقصة المقابر إشارة إلى التسوية المستخدمة غير التقليدية.

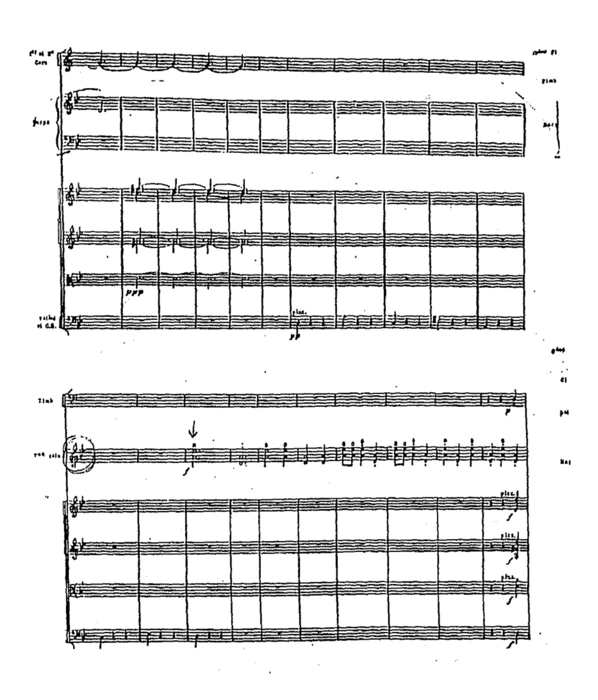
DANSE MACABRE

Poème Symphonique

C. SAINT-SAËNS

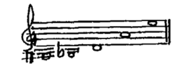
DURAND & Cie, Éditeurs - PARIS


DANSE MACABRE
POÈME SYMPHONIQUE
C. SAINT-SAËNS
Mouvement modéré de Valse
Mouvement modéré de Valse
Tous droits d'exécution réservés
DURAND & Cie Editeurs,
Paris, 4, Place de la Madeleine.



(٨) التسوية :

(مى ـــ لا ـــ رى ـــ فا# أو صول b).



وقد استخدم هذه التسوية أكثر من مؤلف فى أكثر من عمل فنجدها فى السيمفونية الأولى للفنان أرنولدباكس Arnold Bax (١٨٨٣ ـ ١٩٥٣م).

ونجدها فى حياة بطل Ein Helden-leben لريتشارد شتراوس Richared strauss (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩م).

ونلاحظ أيضاً أن هذه التسوية تعادل التسوية التقليدية فى ثلاثة أوتار الأول والثانى والثالث

وتختلف فى الوتر الرابع حيث يخفض نصف بعد ليكون صول b أوفا # .

بعد أن استعرضت الباحثة بعض التسويات غير التقليدية المستخدمة فى تسوية أوتار آلة الكمان فى الموسيقى العالمية ـ فإننا نجد أن هناك استخدامات واسعة لفكرة الاسكورداتورا وذلك بغرض تنفيذ ما هو مكتوب فى المدونة الموسيقية للمؤلف بدقة ودون أى حذف أو تصوير لأى نغمة حتى ولو كانت فى غير الناطق الصوتى لآلة الكمان.

لذلك كانت فكرة الاسكورداتورا أى خفض الأوتار أو رفعها دون التقيد بتسوية معينة فإن هذا الأسلوب يعطى أفاقا واسعة وعمقا شديداً لآلة الكمان . كذلك يعطى مهارة فائقة وإبداعا للعازف المنفرد فى الأداء ـ وتعطيه إمكانات واسعة لاستخدام أكثر من تسوية متخطيا كل القيود لتطويع آلته لأداء الألحان المختلفة مع مراعاة أن تكون التسوية ملائمة لأداء الألحان.

ومع ذلك فإن هذه التسويات غير التقليدية. غير منتشرة وتستخدم بحذر وعند الضرورة الملحة فقط حسب رغبة المؤلف الموسيقى. كذلك فإننا نجد أن العازف المنفرد هو الذى يعدل الأوتار بخفضها أو رفعها لأداء الجزء المراد عزفه على التسوية غير التقليدية وذلك لتسهيل الأداء أو لإظهار الصوت اللامع للآلة أو لإظهار مهارة العازف المتمكن فى أى حال من الأحوال وعلى أى تسوية من التسويات التقليدية أو غير التقليدية

وبعد أداء الجزء المراد أداؤه يعدل العازف أوتار آلته إلى التسوية التقليدية مرة أخرى.

وبعد أن استعرضت الباحثة التسويات المختلفة المستخدمة لتسوية أوتار آلة الكمان فى الموسيقى العالمية وفى الموسيقى العربية

يلحظ التشابه الكبير فى الاستخدام لهذه التسويات من حيث الفكر والاسلوب والهدف وهو تطويع الآلة فى أداء الألحان .التى يصعب أداؤها على التسوية التقليدية الثابتة.

ففى الموسيقى العربية يستخدم العازف التسوية المناسبة للموسيقى المدونة فإذا كانت تحتوى على درجة ثلاث أرباع النغم أختار تسوية من تسويات الموسيقى العربية الملائمة لسياق اللحن وإذا كان خاليا منها أختار التسوية الغربية .

ومن هنا لابد للعازف أن يكون دارساً للتسويات المختلفة حتى يتمكن من أداء الألحان أداء جيداً ومناسباً.

كذلك التسويات غير التقليدية العالمية فإنها تظهر براعة العازف فى الأداء على الكمان، وتظهر أيضاً جمال وروعة النطاق الصوتى للآلة فى نطاق غير عادى للحدود الصوتية لهذه الآلة.

وعلى ذلك ترى الباحثة ضرورة إلقاء الضوء على هذه التسويات غير التقليدية لأنها تنمى للمهارة التقنية لدى أى عازف.

نتائج البحث:

توصلت الباحثة من خلال العرض السابق إلى ما يلى:

هناك تشابه كبير فى التسويات لأوتار آلة الكمان فى الموسيقى العربية والتسويات لأوتار آلة الكمان فى الموسيقى العالمية الأسكورداتورا (Scordatura).

وهو تطويع أوتار الآلة لأداء لحن ما يتعذر أداؤه على التسوية التقليدية (المتعارف عليها).

المقارنة بين التسويات العالمية والتسويات فى الموسيقى العربية

يلاحظ أن هناك تشابه بين التسوية العالمية غير التقليدية (مى ــ لا ــ مى ــ لا). والتسوية المصرية المستحدثة (رى ــ صول ــ رى ــ صول).

من حيث المسافات (خامسة ــ رابعة ــ صول).

ــ التسوية (رى ــ لا ــ رى ــ صول). فى الطائر النارى هى نفسها التسوية التركية.

ــ التسوية (فا # ــ سى ــ مى ــ لا). هى نفسها التسوية الغربية (مى ــ لا ــ رى ــ صول)، ولكن بارتفاع الأوتار بعدا كامل، والتسوية (رى ــ لا ــ مى ــ لا). هى نفسها التسوية العربية (دو ــ صول ــ رى ــ صول). ولكن تعلو بعدا كاملا.

العربية (دو ـــ صول ـــ رى ـــ صول). ولكن تعلو بعدا كاملا.

ويمكن القول بأن تغيير التسوية فى الموسيقى العالية يرجع إلى زيادة حدود الآلة الصوتية مثل التسوية. (مى ـــ لا ـــ رى ـــ رى). عند المؤلف الإيطالى وعازف الكمان أنطونيو لوللى.

كذلك تسوية (مى ـــ لا ـــ رى ـــ فا# أو صول b) فى السمفونية الأولى للفنان أرنولدباكس، وفى حياة بطل لريتشارد شتراوس. ورقصة سيمفونية لبول هنيدميت.

أما التسويات التى تخفض فيها الحدود الصوتية مثل التسوية (مى ـــ لا ـــ فا ـــ دو) فى السوناتا الغامضة لبتروناردينى، التسوية (مى b ـــ لا ـــ رى ـــ صول) فى رقصة المقابر لسان سانص، والتسوية (رى ـــ لا ـــ رى ـــ صول) فى الطائر النارى لجوستاف مالر فترى الأوتار مطلقة فمثلا.

فى التسوية العالمية غير التقليدية (رى ـــ لا ـــ رى ـــ صول .

ـ وفى رأى الباحثة أنه تم خفض الوتر مى إلي رى حتى يكون الأداء على وتر واحد لأن السرعة (سرعة الشكل الإيقاعى (التربيل كروش/ ليجاتو فى قوس واحد.

لذلك فإن الأداء على وتر الرى (فلاو تاتو) بهذه السرعة يكون أسهل.

حيث بدأ بنغمة رى ولكى تؤدى (الفلاوتاتو) لابد من عنق الدرجة الرابعة (أى وضع الأصبع الثالث على وتر الرى (تسوية غير تقليدية) حتى تكون نغمة صول ـ ولذلك إذا كانت التسوية غربية تقليدية فإننا سنضع الأصبع الأول على نغمة رى تسوية تقليدية على وتر (لا) وفى هذه الحالة يستخدم وتران ولكن بخفض وتر المى إلى رى يكون البداية على وتر الرى وكل الجملة تؤدى علي وتر واحد).

ـ رأى الباحثة فى الغرض من استخدام التسوية العالمية غير التقليدية . (مى b ـــ لا ـــ رى ـــ صول) كان مقصودا به استخدام أوتار مطلقة فى مسافة الخامسة الناقصة بدلا من استخدام العنق بالإصبع الثانى على الوضع الثالث على وتر رى والأصبع الأول مى b على وتر لا (تسوية تقليدية).

المراجع

مراجع عربية

(الرسائل)

١ ـ سميرة صلاح ـ التسويات المختلفة لآلة الكمان العربى بمصر رسالة ماجستير غير منشورة ـ وزارة الثقافة ـ أكاديمية الفنون ـ المعهد العالى للموسيقى العربية ١٩٨٨م.

٢ ـ محمد عصام عبد العزيز ـ دور آلة الفيولية فى النحت العربى ـ رسالة ماجستير غير منشورة ـ كلية التربية الموسيقية ـ جامعة حلون ـ القاهرة ١٩٨٤م.

٣ ـ منير سعد خليل ـ ضبط أوتار آلة الكمان ـ مشكلات وكيفية التغلب عليها رسالة ماجستير غير منشورة ـ المعهد العالى للموسيقى العربية ـ أكاديمية الفنون ١٩٩٦م.

الكتب

٤ ـ محمود كامل تذوق الموسيقى العربية ـ اللجنة الموسيقية العليا ـ القاهرة ـ ١٩٧٥م.

مراجع أجنبية

5 - Grov's Dictionary of Music and Musicans volume VII..

6 - She Am. Nelson . In--struments of the orchestra . M. Norton New York 1972 .

المتابعات

(الكتاب)

محمد عثمان جلال بين الترجمة الأدبية والإبداع

د. إيمان السعيد جلال *

من منا لم يستمع فى طفولته إلي حكاية من حكايات «العيون اليواقظ»؛ حكاية الدبة وصاحبها، أو حكاية الثعلب وكرم العنب أو حكاية الدجاجة التى كانت تبيض ذهباً ، أو حكاية نصيحة الفلاح لأولاده بأن يكونوا يداً واحدة.... وغيرها عشرات الحكايات؟

أتصور أنه لا يوجد من لم يستمع إلى مثل هذه الحكايات، ويشغف بها. فإذا أتبعنا سؤالنا عن هذه الحكايات بسؤال عن صاحبها فإننا لن نجد كثيرين يعرفونه، وربما تصور البعض أنها من المأثور الشعبى. والحقيقة أنها حكايات ذات مغزى آخلاقى ، صاغها الأديب الفرنسى المشهور جان دولا فونتين La Fontaine yeande (١٦٢١ ـ ١٦٩٥) معتمداً على حكايات ايثوب اليونانى .. ثم نقلها إلى العربية بعد ذلك بقرنين من الزمان محمد عثمان جلال (١٨١٨ـ ١٨٩٨).

* مدرس بقسم اللغة العربية بكلية الألسن ـ جامعة عين شمس .

ومحمد عثمان جلال أديب ومترجم ، وواحد من أولئك النجباء الذين تخرجوا فى مدرسة الألسن فى عهد مؤسسها وناظرها رفاعة الطهطاوى، وهو نموذج متميز لتلاميذ رفاعة، ويُعد امتداداً داعياً لخطة أستاذه التى أسس من أجلها مدرسة الألسن سنة ١٨٣٤، وقلم الترجمة سنة ١٨٤١.

وعثمان جلال رجل من رجال النهضة، وهو إن لم يكن له مشروع حضارى خاص، فقد كان خيطاً أساسياً فى نسيج المشروع المتكامل الذى صاغه رفاعة الطهطاوى للنهضة فى القرن التاسع عشر، والذى يعتمد بشكل أساسى على الترجمة . فتركز إنجاز عثمان جلال فى مجال الترجمة الأدبية، ونقل إلى العربية عيون الأدب الفرنسى. وهو بالإضافة إلى ذلك رجل إصلاح وصاحب رؤية فى تثقيف الشعب وتهذيبه.

وكان بعض الظلم قد لحق بعثمان جلال، فأعرض عنه بعض الدارسين، وركز الآخرون جهودهم فى تناوله باعتباره واحداً من أبرز رواد المسرح المصرى فى القرن التاسع عشر. لكنّ قراءة إنتاجه المتنوع ومحاولة الإلمام بأبعاد دوره فى النهضة المصرية الحديثة تثبت أن له دوراً أكبر من ذلك.

على أن الظلم الذى لحق بعثمان جلال يرجع - بدايةً - إلى أنه أهدر شطراً كبيراً من حياته وطاقاته فى الوظائف الحكومية «التى لم يخرج عمله فيها عن دائرة الترجمة» لكنه كان يترجم نصوصاً حكومية - مدنيةً أو عسكرية - لا تحتاج إلى من يمتلك موهبته وإمكاناته.

وقد نُظر إليه باعتبار الوظيفة الحكومية التى كان يشغلها، وحُدّد قدره من خلالها، بل إنه هو نفسه كان حفياً بما شغله من مناصب رفيعة، كان أخرها عمله قاضياً بالمحاكم المختلطة - وحرص على تسجيلها بدقة فى ترجمته التى استكتبه إياها على مبارك فى خططه التوفيقية.

لكن الرجل قبل كل شيء فنان، وهو واحد من بعض تلاميذ رفاعة الطهطاوى الذين يمكن أن يوصفوا بهذه الصفة ويمثل هؤلاء التلاميذ مرحلة من مراحل التطور فى النهضة الأدبية؛ فقد اتقنوا اللغة الفرنسية، واطلعوا على الأدب الفرنسى، وكانوا يمثلون أول لقاء بينه وبين الأدب العربى فى مطلع النهضة المصرية الحديثة. ويتجسد إدراكه لمعنى الفن فى اختياره الواعى لما يترجمه من أعمال بخاصة المسرحيات التى احتلت خشبة المسرح سنوات طويلة كما أغرت المترجمين بإعادة ترجمتها وتقديمها للمشاهدين فى البلاد العربية جميعاً .. وهذا الاختيار يعكس رقى حسه الفنى فيما ينتخب للترجمة، بالإضافة إلى إدراكه

لمتطلبات عصره واحتياجات مجتمعه الساعي نحو النهضة بعيداً عن الإثارة السياسية أو الدينية.

وإذا حاولنا أن ننصف الرجل فلابد أن نحدد المجالات التى اقتحمها بريادة وشجاعة واقتدار، وأولها ترجمة الشعر الأجنبى إلى اللغة العربية، فإنه يعد بحق رائداً فى هذا المجال، وكان العرب قديماً، وعبر قرون طويلة تتجاوز ثلاثة عشر قرناً يعرضون عن ترجمة الشعر الأجنبى مكتفين برصيدهم الضخم من هذا الفن فنقل عثمان جلال إلى العربية أناشيد بوالو فى فن الشعر، كما نقل حكايات لافونتين الناطق معظمها على لسان الحيوان فى عيونه اليواقظ.

أما ثانى المجالات التى تحسب له الريادة فيها فهو تمصير الأدب الفرنسى حيث نقل إلى العربية عدداً غير قليل من المسرحيات منها بعض كوميديات موليير وتراجيديات راسين، بالإضافة إلى ترجمة رواية (بول وفرجينى) لبرناردين دى سان بيير ولم يكتف عثمان جلال بالترجمة بل بلغ بمحاولته التمصير مبلغاً بعيداً يقارب إعادة الإنتاج فى ضوء البيئة والتقاليد المصرية .

وثالث المجالات التى كان عثمان جلال رائداً فى اقتحامها هو مجال الصحافة الأهلية عندما أصدر صحيفة «نزهة الأفكار» سنة ١٨٦٩ مشاركة مع إبراهيم المويلحى. وإذا كانت الظروف هى التى فرضت على مصر أن تنشأ صحافتها حكومية تتحدث بلسان الحكام، وتناصر سياستهم، وتشيد بأعمالهم، فقد قام المصريون بمحاولات نجح معظمها فى تخفيف الطابع الحكومى الجاف لهذه الصحف، كما نجحوا فى إخفاء الطابع المصرى عليها، فكانت تمهيداً للصحافة الأهلية.

تعد صحيفة «نزهة الأفكار» ثانى الصحف الأهلية المصرية بعد صحيفة «وادى النيل». التى كان يصدرها عبد الله أبو السعود ـ وهو واحد من خريجى مدرسة الألسن المتميزين ـ غير أنها تتفوق عليها فى استغلالها عن دعم الحكومة، وقد امتازت «نزهة الأفكار» بجرأتها فى النقد، وتطرقها فى عرض آرائها التحررية إذ توسع صاحباها فى تطبيق مبدأ حرية الصحافة إلى الحد الذى رأت معه حكومة الخديو إسماعيل أن تغلق الصحيفة بعد العدد الثانى:

وإذا كان هذا الإغلاق المبكر قد أدى إلى ضعف تأثيرها وانتهاء دورها. فإن مجرد المبادرة من جانب صاحبيها تحسب لهما بالتقدير.

أما المجال الرابع الذى يعد عثمان جلال واحداً من أبرز رواده فهو التأليف المسرحى

وله فى هذا الشأن مسرحية لم تكتمل فصولها عنوانها: «الفخ المنصوب للحكيم المغصوب» بالإضافة إلى مسرحية «الخدامين».

من أجل ذلك كله فإننا نقول إن الرجل تعرض لبعض الظلم حين انحسرت شهرته فى أنه واحد من أبرز رواد المسرح المصرى، فإن دوره ـ كما نرى ـ يفوق ذلك كثيراً.

وإذا كان معظم انجاز محمد عثمان جلال يدور فى إطار الترجمة فإن ذلك لم يكن غريباً فى عصره، بل إنه كان يلبى حاجة ثقافية وحضارية ماسة. وقد أُعد منذ بداية حياته التعليمية لكى يكون مترجماً؛ فقد بدأ حياته التعليمية. على الطريقة السائدة فى عصره فى الكتّاب، فقرأ القرآن الكريم، وأفاد من ذلك كثيراً على المستوى اللغوى. وفى السابعة من عمره التحق بمدرسة قصر العينى للمبتدئين، وكان واحداً من أولئك المصريين المحظوظين الذين أتيح لهم ـ بالواسطة ـ الالتحاق بهذه المدرسة وسط أغلبية من أبناء الأجانب فى مصر من شراكسة وأكراد وأرناؤوط وأرمن. واللافت للانتباه أن مواد الدراسة تركزت على تعليم اللغات العربية والتركية والفارسية بالإضافة إلى بعض العلوم الإنسانية والطبيعية والرياضية.

وانتقل عثمان جلال بعد ذلك إلى مدرسة الألسن سنة ١٨٤٠ عندما اختاره ناظرها رفاعة الطهطاوى مع واحد فقط من زملائه بمدرسة المبتدئين للدراسة بها، وهى فرصة لا يمنحها الطهطاوى إلا المتميزين من تلاميذ مدارس المبتدئين فقط . وكانت الدراسة بالألسن تمتد إلى خمس سنوات قد تزاد إلى ست .

وكان التحاقه بالألسن يعنى أنه يعد للعمل فى مجال الترجمة إذ أن خطة الدراسة بالمدرسة عند إنشائها، كانت إعداد المترجمين للمصالح الحكومية، وأن يؤسس من خريجيها قلم للترجمة.

تلقى عثمان جلال بالألسن ـ وفق ماذكر فى ترجمته ـ علوم اللغة الفرنسية والعربية بالإضافة إلى العلوم الرياضية والطبيعية كما حفظ عدداً من دواوين الشعر العربى لابن الفارض وابن معتوق والبرعى وابن سهل وحفظ الهمزية، وبعضها من خزانة الأدب وحلبة الكميت، وبانت سعاد كما غذى عثمان جلال رصيده اللغوى بالإطلاع المستمر على آداب اللغتين العربية والفرنسية.

وقد أتت إدارة مدرسة الألسن لطلابها بكتب من فرنسا فى روائع الأدب الفرنسى وفى التاريخ لرفع مستوى الطلاب لغوياً وثقافياً وكانت المدرسة تلزمهم بجانب الإطلاع بترجمة بعض هذه الكتب، ويتابعهم

فى هذا العمل أستاذهم رفاعة الطهطاوى ويراجع لهم ما ترجموه ويعده للنشر.

والخلاصة أن عثمان جلال أتقن اللغات الثلاثة التى يحتاج إليها عصره: العربية والتركية والفرنسية. وكانت الإدارة الحكومية والحياة الثقافية تحتاج إلى أمثاله ممن يجيدون العربية والتركية. أما الفرنسية فقد احتاجت الدولة إليها فى معاملاتها مع فرنسا التى توثقت صلاتها بمصر فى ذلك الوقت بالإضافة إلى الاحتياجات الثقافية لأمة ناهضة بدأت علاقتها بالثقافة الفرنسية قبل ذلك بما يزيد على نصف قرن.

لم يخرج عمل عثمان جلال فى الوظائف الحكومية التى تقلدها كثيراً عن دائرة الترجمة، وقد تنقل فى الدوائر الحكومية المختلفة فالتحق عقب تخرجه بقلم الترجمة سنة ١٨٤٥، ثم عمل مترجماً بقلم الكورنتينا، ثم بمدرسة الطب، ثم بمجلس التجار، ثم بقلم الوقائع، ثم بضبطية مصر، ثم بديوان الواردات، كما عمل مترجماً بديوان البحرية والجهادية، وأخيراً عمل قاضياً بالمحاكم المختلطة منذ ١٨٨٨ حتى أحيل إلى التقاعد سنة ١٨٩٥.

وفى إطار عمله الحكومى قام بترجمة عديد من النصوص الحكومية بخاصة أثناء عمله بديوان البحرية والجهادية. لكن كان شغوفاً بترجمة الأدب استجابة لحسه الفنى، وثقافته الأدبية، وإدراكاً لخطة أستاذه رفاعة الطهطاوى.

نقل عثمان جلال إلى العربية خمس مسرحيات كوميدية فى النقد الاجتماعى لموليير Moliere (١٦٢٢ ـ ١٦٧٣)، ضمن أربعة منها كتاب «الأربع روايات من نخب التياترات» نشرة سنة ١٨٨٩، وهذه المسرحيات هى : الشيخ متلوف» تعريباً لتارتوف Le tortuffe والنساء والعالمات Les Femmes savontes ـ مدرسة الأزواج Le Ecole des Maris ـ ومدرسة الزوجات.

L' Ecole des Femmes وقد نقلها إلى الزجل العامى يسبق كلاً منها بيت أو اثنان من الشعر ، يسهمان فى توجيه المسرحية لكى تُفهم من إطار الثقافة العربية. من ذلك ما جاء قبل مسرحية الشيخ متلوف.

كم غبى مذبذب يتوارى

وإذا بان بان وهو مرائــى

لا إلى هؤلاء إن نسبــوه

يجدوه ولا إلى هـــؤلاء

ولموليير ترجم كذلك مسرحية الثقلاء Les Facheux إلى زجل عامى ، ونشرها سنة ١٨٩٦.

ويبدو أن عثمان جلال وجد مثيلاً للعادات السلبية التى تعالجها هذه المسرحيات فى مجتمعه، فآثر أن ينقلها مراعياً أن تأتى فى إطار شعبى مصرى يناسب صورة الحياة فى بلاده.

أما راسين Racine (١٦٣٩ ـ ١٦٩٩) فقد ترجم له ثلاث تراجيديات نشرها فى كتاب «الروايات المفيدة فى علم التراجيدة» سنة ١٨٩٣، ونقلها إلى الزجل العامى، وهى مسرحيات: استير Esther وايفيجينى Gphigenie ، وإسكندر الأكبر Alexandrd Le Grand .

كما نقل إلى العربية الفصحى المثقلة بقيود المحسنات رواية بول وفرجينى لبرناردين دى سان بيير Bernardin de Saint - Pierre وأطلق عليها «الأمانى والمنة فى حديث قبول دوردجنة».

وإلى العربية نقل كثيراً من حكايات لا فونتين الرمزية الوعظية الناطق معظمها على لسان الحيوان فى كتابه «العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ» وقد كانت من أوائل الأعمال الأدبية التى ترجمها، لكنه تعثر فى نشرها، ولم يقدر لها أن تنشر إلا سنة ١٨٩٥. وقد نقل منها إلى العربية مائتى حكاية، منها ١٩٠ حكاية شعراً عربياً، معظمها أراجيز، تذكر بتلك الأراجيز التعليمية المشهورة فى الثقافة العربية. أما الحكايات العشرة الباقية فنقلها إلى الزجل العامى. وتمتاز هذه القطع الشعرية والزجلية بأنها قصير، وذات مغزى أخلاقى يصلح لكل زمان ومكان، وهذا ما يضمن لها الخلود... وهذا نموذج لحكاياته الشعرية:

حكاية السلحفاة والأرنب:

حكايــة ترجمتهــا بالعربــى

فى سلحفا تسابقت مع أرنب
وحددا حداً على سفح الجبل
وجعلا جعلاً لأول وصل
فاستغرق الأرنب نوماً واتكل
على قوى سرعته فما اتصل
والسلحفاة دوامت فى الجد
فوصلت إلى أصول الحد
وصحا الأرنب جاء يسعى
رأى هناك السلحفاة ترعى
قال لك الجعل وكل الأجر
كم غافل عن رحمة لا يدرى
سعيت يا أختاه فى أعظم كد
وهكذا فى السعى من جد وجد

كما نقل إلى العربية شعراً بعضاً من أناشيد الشاعر والناقد الفرنسى المعروف بوالو Boileau ت ١٧١١ فى فن الشعر،

نشرها فى مائة بيت فى مجلة روضة المدارس المصرية فى العدد السابع من السنة السادسة (١٥ ربيع الآخر ١٢٩٢) (وهى تقابل سنة ١٨٧٦). تحت عنوان « أرجوزة فى فن الشعر».

وهى أرجوزة تعليمية توجه إلى قواعد الشعر كما يفهمها الكلاسيكيون. وقد تناولت قضايا شعرية عدة منها : الطبع والصنعة، والوزن الشعرى، ومن هو الشاعر، وما التجربة الشعرية وهل هناك إلهام فى الشعر، وصعوبات نظم الشعر، وتكوين الشاعر ثقافياً، والصدق الفنى، والتمسك بالوزن، والبعد عن الابتذال، والحرص على الوحدة العضوية وعلى حسن التشبيه والخيال.

وقد تصرف عثمان جلال فى الأرجوزة بما يلائم الذوق العربى فى فهم الشعر ويوافق مفاهيم النقد العربى فى إنتاج الشعر فى عصره، وانتهى فى قصيدته إلى مدح الخديو.

وهذه بعض أبيات الأرجوزة :

ولا تكن فيما نظمت (متبذل)

واختمه بالحكمة أو ضرب المثل

وائت به من كل سهل ممتنع

إذا رأته الحاسدون تقتنع

وكن على الوزن حريصاً ممسكا

فهو لجج البدن عد منسكا

وقدم الفكر وأخرّ القلم

فإنه من غير مكر ما انسجم

وحسّ التشبيه فى الأوصاف

وما استطعت مكن القوافى

تحلو سنايا بيتك انتظاماً

وثغره يبتسم ابتساما

وكلمة لغير ما قصد وضعت

له إذا ما استعملت ما نفعت

وقد أفضت به تجربة ترجمة روائع الأدب الفرنسى وتمصيرها إلى إنتاج بعض الأعمال الأدبية، فتحت عنوان «النكات وباب التياترات» نشرت له مجلة «روضة المدارس المصرية» مسرحية بعنوان «الفخ المنصوب للحكيم المغصوب» ملحقة بالعدد الثالث للسنة الثانية (١٥صفر سنة ١٢٨٨هـ ، يوافق سنة ١٨٧١)، وكانت هذه المسرحية نموذجاً من النماذج التى يريدأن يوافى بها المجلة ضمن كتاب النكات وكانت الخطة أن تنشر فصول المسرحية منجمة على أكثر من عدد، لكن المجلة اكتفت بعددين غير متواليين، وتوقف النشر وربما يرجع ذلك إلى حوارها العامى الذى يميل إلى كثير من التعبيرات العامية المصرية الحريفة التى لا تلائم مجلة تربوية كروضة المدراس.

ووضع عثمان جلال بعد ذلك بسنوات ملهاة أخلاقية من تأليفه عنوانها «الخدامين» ناقش فيها مشكلاً من أشكال الانحراف فى

المجتمع، وانتقده بعنف من خلال استعراض حيل المخدمين وخضوع الخدم لسيطرتهم. وهى مسرحية زجلية نشرت بعد وفاته فى سنة ١٩٠٤.

وله كذلك مجموعة من الأزجال أبرزها حملان من الزجل أولهما فى الأزهار وثانيهما فى المأكولات... يقول فى مفتح الأخير منهما:

يادليل الأكل ياحاوى الصنيـــــــة

قم وسلِّم لى علي الجبنة الطريـــــة

قم وسلّم لى على العيش المقـــــمر

والقورمة والشورمـــــــة والمحمــــر

وإن خرم مخك من السرسوب عمّر

وإن فضل شىء قم وعبّيه فى الطقيـــة

وله كذلك من الأزجال الاحتفالية مذكرة عن تاريخ ولاة مصر بداية من محمد على مروراً بأبنائه وأحفاده ممن حكموا مصر، مؤرخاً لإنجازاتهم .... لكنه خصّ محمد علي بكثير من التمجيد لتمييز إنجازاته ووفرتها.. يقول مثلاً فى هذا الدور عن محمد على

حط درس الألسنة فى الأزبكية

وأبو زعبل محل التجهيزيـــــة

مدرسة دميط لضباط البيادة

دى طرد له مدرسة للطوبجـة

ودروس الطب له فى قصر عينى

مدرسة بلاق كانت هندسيـــــة

قصر فى الجيزة لضباط السوارى

والرجال فيها نقاوة من شبـــــاب

والمصاريف كلها والأكل ميــــــرى

ما على التلميذ سوى حفظ الكتاب

وله كذلك أرجوزة من الشعر بسيط اللغة عنوانها «السياحة الخديوية فى الأقاليم البحرية» وهى أرجوزة فى اثنى عشر باباً ومقدمة وخاتمة أرّخ فيها رحلة استمرت خمسة وأربعين يوماً فى أقاليم مصر، صحب فيها الخديو توفيق وهى لا تتجاوز الإشادة والتمجيد والدعاية . وقد نشرها سنة ١٨٨٠.

وإذا استثنينا مثل هذه الأعمال المرتبطة بمناسبات خاصة لأن مستواها الفنى لا يرقى إلى درجة الإبداع ، فإننا يمكن أن نتوقف عند إنجازات عثمان جلال ببعض التعليقات:

(١) أن الأدب بالنسبة لعثمان جلال - كما هو بالنسبة لبعض معاصريه من رجال التنوير - لم يكن مجرد متنفس، بل إنه منبر للتعبير عن آرائهم في القضايا المختلفة ومناهضة استبدال السلطة والتعبير عن

الرأى بشكل غير مباشر، بعد أن فشل التعبير المباشر فى الصحافة ، كما قدم من خلال الأدب نقداً للمجتمع ولكثير من عاداته البالية.

(٢) وضوح الاتجاه التعليمى التهذيبى فى كل ما ترجم عن الأدب الفرنسي من مسرحيات، وكذلك فى حكايات لا فونتين. فقد اقتصر فى اتصاله بالثقافة الفرنسية على التقليدى من كلا سيكيات الأدب الفرنسى التى تنتمى للقرن السابع عشر ـ باستثناء رواية بول وفرجينى التى تنتمى إلى القرن التاسع عشر ـ وأعرض عن إنتاج معاصريه من الرومانسيين فى القرن التاسع عشر، لما وجده فى تلك الكلاسيكيات من تجاوب مع الاتجاه الأخلاقى المحافظ السائد فى بيدائه، فترجم للافونتين وراسين وموليير وبوالو، وهم أصحاب أشهر الأعمال الكلاسيكية فى القرن السابع عشر التى تحافظ على النظام الاجتماعى وتحترمه.

وقد كتب غير مرة فى مقدمات أعماله المترجمة موكداً اتجاهه التعليمى التهذيبى .. من ذلك مثلاً ما جاءه فى مقدمة كتابه «الأربع روايات من نخب التياترات» : «إن التياترات موضوعة للتعليم والتأديب والتربية والتهذيب.. وإن أوربا ما اتخذتها عن قريب.. وذلك لما فيها من تعليم الصبيات وتدريب الشبان.. وما المضحك إلا من باب الهزل المقصود به الجد، واللعب الذى باطنه الكد»

ويقول كذلك فى مقدمة كتاب «النكات وباب التياترات»: «ليس القصد من هذا الكتاب، ولا الدخول فى هذا الباب مجرد سرد ما ورد من النكات، وما فيها أو سمع من المضحكات، بل جل المرام مراعاة ما فيه الفائدة من الآداب، وما يؤدى استماعه إلى التحصيل والاكتساب».

إلى أن يقول : «هذا ولقد التزمت أن أجمع ما أراه من التياترات الأوروباوية ما احتوى على النكات الشهية، فإن الكتب التى من هذا القبيل فى كل جيل ما جعلت إلا لتهذيب الأخلاق، وتزكية العقول على الإطلاق، فلا تنظر للمضحك منها بنظر ساخر، فما هو إلا قول شاعر وفعل ساحرً.

(٣) أن مستوى التعبير اللغوى الذى استخدمه عثمان جلال يعبر عن إدراكه لأدوات العمل الفنى من جانب، وعن اتجاهه التعليمى التهذيبى من جانب آخر، ذلك أنه مال إلى بساطة اللغة، سواء تحرى استخدام المستوى العامى أو المستوى الفصيح البسيط، أو جمع بينهما، وقد حاول كثيرون أن يُعللوا لميل عثمان جلال إلى العامية المصرية فقال لويس شيخو: إن عثمان جلال كان يحب اللغة العامية المصرية «. تاريخ الآداب العربية فى القرن التاسع عشر ٩١/١ .

وعزاه العقاد إلى مصريته الواضحة التى لم يزح عنها قط ولم يتأثر فكره أو

ذوقه بالثقافة الأوربية فقال «لم يخرج عن مصريته حين ترجم أواقتبس، ولكنه بقى مصرياً ، وبقى كما هو على طبيعته، ونقل موليير ولافونتين إلى تلك البيئة المصرية » [شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى. ص ١١٣].

أما طه حسين ففسر ميل عثمان جلال إلى العامية عندما عرب عيون الأدب الفرنسى بأن فصحى عصره كانت من الركاكة والجمود بحيث أنها لا تحتمل أن يترجم إليها الأدب الفرنسى الذى يمتاز بالحيوية. وكانت العامية أقدر على التعبير عن حيويته، بخاصة أن عثمان جلال لم يكن على حظ وافر من اتقان الفصحى التى تنتمى إلى عصور ازدهار اللغة ـ كما يرى د. طه حسين ـ والتى كان من الممكن أ ـ ن تسوعب حيوية الأدب الفرنسى لو أنه كان يتقنها. [حافظ وشوقى ص٤].

على أننا يمكن أن نتصور أن عثمان جلال مال إلى بساطة اللغة لأنه يريد لما يترجمه أن يصل إلى الشعب، والشعب فى مصر كان محدود الثقافة، قليل الحظ من الاستنارة

ربما كان ذلك هو السبب، لكن المؤكد أنه كان يرى أن العامية أنسب للدراما كوميدية كانت أم تراجيدية وقد ساعده ذكاؤه وخفة ظله على أن يفجر طاقات العامية التى تتمتع بالحيوية والسخونة ولا تخلو من حلاوة، بالإضافة إلى أنها تمكن الكاتب من الايحاء بها فى كثير من الأحيان.. إنه يرى أن العامية أنسب للدراما ولذلك يقول عن تراجيديات راسين التى نقلها إلى العربية: «اتبعت أصلها المنظوم، وجعلت نظمها يفهمه العموم ، فإن اللغة الدارجة أنسب لهذا المقام، وأوقع فى النفس عند الخواص والعوام «العامية عنده أنسب فنياً للعمل الدرامى، وهى أقرب إلي النفوس لأنها أقرب إلى الأفهام. وهو يريد أن يقدم أدباً شعبياً، وليس أدباً للصفوة، وأن يجعل من المسرح فناً شعبياً مصريا له رسالته الاجتماعية.

وقد اتجه المسرح فى عصره إلى عامة الناس بعد أن كان فناً خاصاً بالصفوة، يقدم فى الأوبرا فقد خرجت الفرق المسرحية إلى الشعب ولم تجد بداً من أن تقدم لهم ما يفهمونه ويتجاوبون معه. وقد كانت بساطة اللغة وحيويتها وتعبيرها الدقيق عن الأحداث جانباً مهماً فى هذا الشأن.

إن هذه السطور لا تعدو أن تكون إطلالة طائر محلق على إنجاز الأديب المصرى، وأحد أبرز أعلام الترجمة الأدبية فى النهضة المصرية الحديثة ـ محمد عثمان جلال ـ لعل الجادين من الباحثين يجدون فى تراثه ما يستحق منهم التأمل والدراسة المتأنية

المادة غير العربية

* البحث
* المقال النقدى

لا أيها المشاهد الكريم ،
فنحن نقدم إليك بعض الألعاب المشوقة
فوق القمر، تحت البحور ،
فى الفردوس أو الجحيم .
تقول فى أى شىء تخصصت ؟
أى المجالات تعلمت ؟
البعض يقول : أدب
والبعض يقول : علوم ،
فى فجر الألفية الثالثة
كلنا متضامنون،
كلنا متكاملون .
لابد من «كلمات» نصوغ بها الأشياء ،
مصطلحات تدعمها،
تكنولوجيا تصونها،
وعلم يثريها.
نبع العلوم ، منجم الذهب
تلك شيمنا ..
بفرضياتنا ، باستنتاجاتنا ،
بكلماتنا الدقيقة وشروحنا
بلغة موزونة محسوبة ،
مكتوبة ، مرسومة ،
سلسلة ، ملؤها المعانى
تصوغ قوانين وبنى
ليست علما محضا ..
هيا نتعاون
من أجل التنوع
من أجل الحداثة
من أجل التضامن .
شعار عامنا هذا
سيدوم أبد الآبدين :
علم وحقائق
آداب ووقائع .

يا للمنطق، والرؤية الجمالية..
أحلام وخيال
ذكاء فريد، بلاغة تعبيرية ..

* * *

أى سنة هى وفى أى المواسم؟
هو ضوء القمر، الربيع..
الكون بأسره
بسط على الشاشة أمام ناظرينا
حيث أرى ،
وأصغى إلى شعراء ،
كتاب وعلماء ..
مواهبكم متضافرة ..
تبحثون
نسير على خطاكم ،
تحللون
نضع نحن النتائج ،
وقائع ونتائج، نستوعبها
فى المعمل ، فى المنزل نستخدمها ..
سجل البشرية والحضارة
يضم جميع الأمم ،
والتصورات والمفاهيم .
المجد لحسن البيان ، للفضول ،
للدقة والوضوح ،
فجذب الانتباه
لا يكفيه عرض أو إثبات
لابد من رسم وتلوين ..
بهذه الروح المتناغمة
نصل لاشك إلى فكر ومعرفة .
يحيا جول فيرن وديدرو
جورج بيريك وريشوليو .
أمازال هناك التباس ؟

أدب وعلوم

قصيدة بالفرنسية

د. نفيسة عليش *

ترجمة: د. كاميليا صبحى *

فى سيارة أو شاحنة
فى قاطر أو طيارة
أشاهد القناة التليفزيونية الخامسة
فماذا أرى ؟
أكادميين فى مجال الآداب
أكادميين فى مجال العلوم
يتبوءون منذ سنين
مقاعد متساوية.
أجدل هو عن الماضى والحاضر؟
أم تعريف
بكتاب وعلماء؟
بوفون، بروتون،
آراجون، سان سيمون،
مارى كورى، لو تريامون.
أراكم فى حيرة ..
وهذا أمر مفهوم.
تذكرون أسماء،
تخططون، تبرهنون،
الابتكارات .. تعددون.
يالها من اكتشافات واختراعات
يا له من نظام وذوق،

* أستاذ الأدب الفرنسى بقسم اللغة الفرنسية ـ كلية البنات ـ جامعة عين شمس .
* أستاذ الأدب الفرنسى المساعد بقسم اللغة الفرنسية ـ كلية الألسن ـ جامعة عين شمس

Il faut des "mots pour le dire",
Le lexique pour le maintenir,
La technologie pour l'entretenir,
La science pour l'enrichir.
Puits de sciences, mines d'or,
Nous le sommes.
Avec nos hypothèses et nos déductions,
Avec nos mots exacts et nos applications,
Avec une langue mesurée et calculée,
Avec une langue écrite et dessinée,
Avec une langue facile et animée,
Nous formulons nos lois et nos structures
Qui n'appartiennent pas aux sciences pures.
Ecoutez bien nous voulons collaborer
A la Diversité,
A la Modernité,
A la Solidarité.
C'est le slogan de cette année
Qui maintiendra jusqu'à l'éternité
La science et les vérités,
La littérature et les réalités.

Je vois, j'entends
Poètes, auteurs, savants
Vos facultés maîtresses sont en collaboration.
Vous cherchez et nous suivons,
Vous analysez et nous concluons.
Les faits et les effets, nous les concevons.
Partout, au labo, à la maison, nous les utilisons.
Et pour enregistrer l'histoire de l'humanité et la civilisation
Il y a de toutes les nations
Avec, toutes les conceptions et les notions.
Vive l'éloquence, vive la curiosité,
Vive la précision, vive la clarté.
Et pour attirer plus notre attention
Il ne suffit pas d'étaler et de prouver.
Il faut dessiner et colorer.
Avec cet esprit nuancé
Vous aboutissez certes à un savoir, à une pensée.
Vive Jules Verne, Vive Diderot,
Georges Pérec et Richelieu.
N'y a-t-il pas toujours une confusion.
Mais non chers spectateurs,
Nous présentons quelques jeux fort intéressants.
Sur la Lune ou sous la Mer,
Au Paradis ou à l'Enfer
Quelle est donc, vous dites, votre spécialisation ?
Quelle est donc votre formation ?
Littérature disent les uns.
Science diront les autres.
A l'aube du IIIe millénaire
Nous sommes solidaires,
Nous sommes complémentaires.

Littérature et sciences

Dr. Nefissa Eleiche *

Dans un wagon ou dans un avion,
Je regarde la chaîne cinq de la Télévision
Que vois-je ?
Académiciens des Lettres,
Académiciens des Sciences,
Installés depuis des années
Dans des fauteuils de même dimension
Est-ce un débat sur le passé et le présent ?
C'est peut-être la présentation
De quelques auteurs et quelques savants ?
Buffon - Breton,
Aragon - Saint Simon,
Marie Curie - Lautréamont.
Faites-vous une confusion ?
Ah, oui, je comprends.
Vous citez des noms,
Vous tracez des plans
Vous donnez des démonstrations,
Vous énumérez les créations.
Que de découvertes ! Que d'inventions !
Quel ordre ! Quel goût !
Quelle logique ! Une véritable esthétique.
Je constate la rêverie et la fiction,
La rare intelligence et la belle expression.
Il s'agit de quelle année ? C'est quelle saison ?
Au clair de La Lune ! Et au Printemps !
Certes c'est tout le Cosmos sur l'écran.

• - Professeur de littérature française- Département de langue et de littérature française – Faculté de jeunes filles – Université Aïn – Chams
Présidente de l'Association Egyptienne des professeurs de français.

ملخص
أدوار المتخاطبين فى رواية «جوزيف أندروز» لفيلدنج

د. أمين الرياط*

استفادت الدراسات الأدبية كثيراً من الأعمال الحديثة التى أُجرِيَتْ فى مجال اللغويات، وعلى الرغم من أنه مازال هناك اتجاه سائد بين بعض نقاد الأدب فى تجاهل أو التقليل من شأن المحاولات التى يبذلها علماء اللغة المعاصرون فى تطبيق نظرياتهم واكتشافاتهم على دراسة وتفسير النصوص الأدبية، فسوف تظل حقيقة التحليل اللغوى لملامح مثل النحو والمفردات والخطاب تقدم أساساً مرضياً لمناقشة الأعمال الأدبية.

لقد كانت هناك خطوات هامة منذ الستينات فى مجال الدراسات اللغوية للنصوص الأدبية.

ولقد كان علماء الأساليبَ فى الستينات والسبعينات مشغولين أساساً بموضوعات مثل «تعريف الأسلوب»، «فصل الكلمات أو العبارات التى تخرج عما هو مألوف فى عالم النحو، والمعاجم والأصوات ـ فصلها عن الشفرات التى كانت تتميز بها بعض النصوص الأدبية، خاصة الشعرية

هذه المقالة تناقش العلاقات الاجتماعية التى توجد بين الشخصيات، كما يعبر عنهاالنظام اللغوى والحوار والمحادثة، مما يساعد على تحديد الدور والمكانة الاجتماعية لكل شخصية فى علاقاتها بالشخصيات الأخرى التى تتواصل معها لغوياً.

لقد تم تحليل حوار مأخوذ من رواية «جوزيف أندروز» فى ضوء النظريات اللغوية الحديثة وأدوار المشاركين وتحديد علاقات الشخصيات فيما يتعلق بـ «مبدأ التعاون»، «أسلوب المحادثة» ، «نوعية وقواعد السلوك الاجتماعى الخاصة(باللياقة) و (الكرم) و (الاستحسان) و (التواضع) و (تغيير المكانة الاجتماعية) نتيجة لاستخدام ألقاب اجتماعية مختلفة فى تعاملهم مع بعضهم البعض وانعكاساتها على أدوار المتخاطبين مما يؤدى إلى ارتفاع مكانة أحدهما أو انخفاضها من خلال استخدامه وتكراره عبارات لغوية لها سمات معينة تعكس تغير هذه الأدوار الاجتماعية.

تعرض هذه المقالة إحصائية للكلمات الدالة على «السخرية» ، الإهانة»، «النقد»، «الأمر»، «التهديد»، «عدم الموافقة»، «الاحتقار»، «الاتهام» استخدام عبارات محرمة» وعدد مرات تكرارها للتعبير سلباً أو إيجاباً عن المعانى.

تؤكد المقالة على أن العلاقة الاجتماعية بين الشخصين المشتركين فى الحوار تتغير وتنقلب رأساً على عقب نتيجة لسلوكهما وتفاعلهما اللغوى، وهذا هو جوهر رواية جوزيف أندروز».

* أستاذ الأدب الإنجليزى المساعد بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون القاهرة .

Leech , G. & Short , M.H. (1981) , **Style in Fiction** (London : Longman) .

Robert c. Stalnaker (1999) : " Context and content : Essays on Intentionality in Speech and Thought" Oxford ; New York : Oxford University Press .

Searle , J.R. (1969) , **Speech Acts : An Essay in the Philosophy of Language** , Cambridge , Cambridge University Press .

Searle , J.R. (1976) , 'A Classification of Illocutionary Acts' in **Language in Society 5**, 1. 1-23 .

Short , M. (1989) , 'Discourse Analysis and the Analysis of Drama' in R . Carter & P. Simpson (eds.) **Language , Discourse and Literature** London , Unwin Hyman , pp. 139-170 .

Simpson , P. (1989) , 'Politeness Phenomena in Ionesco's **The Lesson**' . in R. Carter & P. Simpson , (eds.) **Language , Discourse and Literature** , London: Unwin Hyman , pp. 171-194.

Firbas , J. (1992) Functional Sentence Perspective in Written and Spoken Communication , Cambridge University Press.

Grice , H.P. (1975) . 'Logic and Conversation', in P. Cole & J. Morgan (eds.), **Syntax and Semantics** , vol. 3 **Speech Acts** (New York : Academic Press) , pp. 41-58 .

Hasan , R. (1994) : "The conception of context in Text" in M. Gregory & P. Fries (eds) , Discourse in society , Functional Perspectives , Ablex Publishing , Norwood , NJ .

Jackobson , R, (1960) , 'Linguistics and Poetics' , in T. Sebeok (ed.) , **Style in Language** MIT , pp. 350-77 .

Katarzyna Jaszcolt (1999) : "Discourse , Beliefs , Intentions : Semantic Defaults and Propositional Attitude Ascription", Amsterdam , Philadelphia : J. Benjamins Pub . Co .

Ken Turner (2000) : " Semantics / Pragmatics from Different Points of view" , Oxford ; U. K. , New York : Elsevier .

Leech , G. (1982) 'Pragmatics , Discourse Analysis and Literature' . in **Discourse Analysis : Theory and Application** Proceedings of the Second National Symposium on Linguistics and English Language Teaching . Cairo University , pp. 21-40 .

Leech , G. (1983) **Principles of Pragmatics** (London : Longman) .

References

Austin , J.L. (1962) **How to do things with words** Cambridge , Mass : Harvard University Press .

Brown , R. & Gilman , A. (1960) 'The Pronouns of Power and Solidarity', in T.A. Sebeok (ed.) , **Style in Language** (Cambridge , Mass : Massachusetts Institute of Technology Press) , pp. 252-76 .

Brown , P. & Levinson , S. (1978) , 'Universals in Language Usage . 'Politeness Phenomena', in E.N. Goody (ed.) Questions and Politeness : Strategies in Social Interaction (Cambridge University Press) , pp. 65-289 .

Burton , D. (1982) 'Conversation Pieces' , in Carter , R. & Burton , D. (eds.) **Literary Text and Language Study** . (London : Edward Arnold) , pp. 86-115 .

Christopher Lyons (1999) : **"Deiniteness",** Cambridge, England: New York: Cambridge University Press .

Coulthard , R.M. (1977) **An Introduction to Discourse Analysis** . London : Longman .

Fowler , R. (1981) , **Literature as Social Discourse** , London : Batsford .

VI Conclusion

The descriptive count given above shows that in the course of this verbal interaction Lady Booby threatens the face of Mrs Slipslop seven times only while the latter threatens the face of the former fifteen times . This provides evidence that despite the superior social status of Lady Booby she emerges out of this power game as the inferior party , while her confident interlocutor succeeds in reinforcing her position and emerging in authority . Role relations are reversed and this reversal is realised by changes in the linguistic behaviour of the characters engaged in dialogue or verbal interactions . The impact of this role reversal will continue to influence the shape of relationship between Mrs Slipslop and Lady Booby all throughout the novel . Although the lady dismisses others of her servants like Joseph (despite her secret love for him) she cannot dispense with her waiting-gentlewoman in whom she confides and whom she regards with admiration and awe . In fact it can be said that the reversal of roles and the peculiar quality of social relationships aptly and satirically presented by Fielding through the linguistic behaviour of characters in face-to-face verbal interactions are the very essence of **Joseph Andrews** .

Total number of FTAs 15

* shows that two utterances express the same FTA , the second utterance expressing it in a more emphatic way .

** shows that one utterances expresses two FTAs , one directly , another indirectly . Thus while (15) 'don't shock my ears with your beastly language' is a command , as shown by the use of the verb in the imperative mood , it can also be interpreted , indirectly , as an insult . In both cases , the FTA implicated is of the 'bald , non-redressive' type.

*** shows that the FTA is expressed, not verbally , or by means of words ; but paralinguistically , i.e. by means of gesture '... departed in a passion and slapped the door after her' .

+ shows that the request is expressed by the author in the form of a narrative report of a speech act (NRSA) . It is a form which is more indirect than indirect speech . It occurs in 'sentences which merely report that a speech act (or number of speech acts) has occurred , but where the narrator does not have to commit himself entirely to giving the sense of what was said, let alone the form of words in which they were uttered' (Leech & Short 1981 : 323) . Thus (6) 'she wishes she knew her own mind ...' could have , as its direct speech counterpart : 'Please tell me your own mind'.

++ shows that the utterance involves two FTAs paratactically related : the first an indirect accusation of immodesty and the second , 'and I know what I know', an implied threat .

Total number of FTAs 7

B-FTAs directed by Mrs Slipslop against Lady Booby

(6)	Pos. face, (a)	disapproval
(8)	" " "	disapproval
(10)	" " "	ridicule
(13)	" " (b)	mention of taboo topics
(17)	" " (a)	ridicule
(19)	" " "	ridicule
(20)	" " (b)	irreverence
(23)	Pos. face, (a)	ridicule
(27)	" " "	ridicule
(28)	" " "	accusation
(33)	" " (b)	irreverence
(34)	" " (b)	irreverence (non -
(34)		verbal) ***
(6)	Neg. face —	request +
(28) ++	" " —	threat
(31)	" " —	threat

Acts which threaten or damage the **negative face** of the addressee include requests , commands and threats . Such acts constitute an impingement on the hearer as they encroach on his desire to be free from any imposition .

In the light of the above definitions we can establish a statistical count of the FTAs used by Lady Booby and Mrs Slipslop to show which of them is the more powerful interactant :

A-FTAs directed by Lady Booby against Mrs Slipslop

Number of utterance in extract	Description of FTA	
(11)	Pos. face, (a)	ridicule
(15)	" " "	insult
(21)	" " "	criticism
(22, 25) *	" " "	insult
(4,14)	Neg. face —	command
(15) **	" " —	command
(26)	" " —	threat

further intensified by Mrs Slipslop's threat (31) . This puts Lady Booby in a very weak position , and conversely consolidates the position of Mrs Slipslop . This reversal in the interactive relationship of the two characters is linguistically encoded in the vocative 'mistress' in (29) 'What do you know mistress ?' , which is the only title used in the latter part of the interaction and which , interestingly enough , is used by Lady Booby in addressing her servant .

The reversal of role relations can also be indicated by the number of face threatening acts (FTAs) each participant directs against the other in the verbal interaction . Such FTAs , when used by a speaker , denote the position of relative power he holds over the addressee . Thus if one of the participants in a dialogue uses more FTAs than the other , this will be an indication of the higer position he holds in that speech situation . Before we establish a count of the FTAs by Lady Booby and Mrs Slipslop , we would like to mention the nature or type of acts which threaten or damage 1-the **positive face** and 2-the **negative face** of the addressee .

Brown and Levinson (1978) give a list of acts (quoted by simpson 1989 : 189) which can threaten or damage the **positive face** of the hearer . 'These acts fall into two categories : (a) acts indicating that the speaker has a negative **evaluation** of the addressee's positive face (include expressions of disapproval . criticism , contempt , or ridicule) : (b) acts indicating that the speaker does not care about the addressee's positive face (include irreverence . mention of taboo topi s , including those that are inappropriate in the context . expressions of violent emotions) .

The dialogue reaches a climax when Lady Booby , in her final attempt to assert her authority , threatens to dismiss Miss Slipslop from her house : 'unless you mend your manners , this house is no place for you . 'The servant's retort , however , sets the lady off-balance as it involves two serious threats : that she knows something which can stigmatise her lady (28) and that she is under no obligation to keep it a secret (31) .

V. Reversal of roles

Role relations are usually linguistically realised by status-marking vocatives including names , titles and deferential honorifics , i.e. terms of address , like 'Sir', 'Mr', 'Mrs', 'Your Honour' ..., which reflect the relative social status of the participants in the interaction . In this extract , where both participants are competing for dominance , such status-designating vocatives are rarely used . The only occurrences are in (1) where Lady Booby calls her waiting-gentlewoman by her last name only , which is an indication of the lady's superiority on the status scale , and (20) where Mrs Slipslop uses the title of respect 'madam' . The last part of the interaction (20-34) , with the exception of the word 'mistress' in (29) is completely denuded of such vocatives . Here , there is a noticeable change of relations between the two participants . By the end of the dialogue , role relations are reversed . This becomes clear when Mrs Slipslop makes the serious revelation that she knows something of weight (something that might unfavourably affect the reputation and compromise the social status of her mistress) . The lady's apprehensions are increased by Mrs Slipslop's deliberate refusal to spell out what 'she knows' (28) and they are

"Lady" Booby is here referring to Miss Slipslop's misuse of words in (13) where she says 'morphrodites' when she means 'hermaphrodites'. The lady may be also referring to the sexual connotations of the word 'hermaphrodites' , in which case (15) would be construed as a double insult to Mrs. Slipslop , meaning that shewas both ignorant and immoral . Coupled with the abruptness of the order 'dont't shock my ears ! (15) can be regarded as a strong FTA .

Lady Booby is now confident that she has asserted her dominance , resumed control of the situation and gained the territory she has lost . But Mrs Slipslop's heavily sarcastic response (16-17) comes as a fresh FTA and a new challenge to the lady's position .

The next part of the verbal interaction (18-34) consists of desperate attempts by Lady Booby to assert her authority and correspondingly serious challenges to this authority by Mrs Slipslop . The latter assumes full control of the situation , dominates the conversation and pulls the carpet from under her lady's feet . She resorts to various verbal strategies in order to achieve her end . She uses the tactic of repeating the last word in each of her lady's utterances (19, 23, 27) , a practice which is highly provocative as it involves a large measure of disparagement , sarcasm , disbelief and disrespect . She explicitly and unequivocally pulls down the social distinctions between herself and her lady (20) 'servants have tongues as well as their mistresses'. Each of her utterances involves an FTA of the 'bald , non-redressive' type . In (28) , for instance , she touches on a very sensitive point when she obliquely hints that her mistress lacks modesty : 'I never was thought to want manners **nor modesty neither**' (Fielding's emphasis) .

positive consistent self-image or personality claimed by interactants , including a desire that this image should be appreciated and approved by others'. Thus a request or an order may be said to threaten the negative face of the addressee since it encroaches on his desire to be free from imposition while the use by a speaker of insults or terms of abuse can be regarded as a threat to the positive face of the addressee since it involves an unfavourble evaluation by the speaker of the addressee's public self-image . "Such acts , which pose a threat to either the positive or the negative face of the addressee are known as face threatening acts. (Simpson 1989 : 173) .

To go back to our extract from **Joseph Andrews** we find that strong command issued by Lady Booby (14) : 'Do as I bid you' is an FTA in the performance of which the lady shows no concern for the face of Mrs Slipslop . Such acts are always clear , unambiguous and concise . They are said to be done **baldly , without redress** . 'In fact , a bald non-redressive act is one which adheres faithfully to Grice's four conversational maxims . It is maximally efficient in so far as it is non-spurious (quality) , it does not say more or less than is required (quantity) , it is relevant (relation) and it avoids ambiguity and obscurity (manner) . Many non-redressive FTAs occur where the speaker holds high relative power and fears no threat of his own face from the addressee . (Simpson : 1989 : 173-4) . Lady Booby caps with another FTA (15) which combines a strong command with a direct insult : 'and don't shock my ears with your beastly language'. While (14) constitutes a threat to Mrs Slipslop's negative face , (15) is a threat to her positive face since it involves a strong attack against , and hence an unfavourable evaluation of , "her use of language".

verb in (8) 'cries Slipslop'. This can only be interpreted as an attempt by Mrs Slipslop to dominate the conversation and decide the issue in her favour. Lady Booby now notices that her authority is being strongly shaken , so she changes her strategy. She adopts a defensive attitude , as this is clear from her question (12) . Her interlocutor , however , dodges the question , thus breaking , once more , the maxim of **relation** . Her remark (13) again involves both opposition and criticism .

IV. Role Relations

At this point of the verbal interaction , **the principle of politeness** is abandoned altogether . Lady Booby notices that her power has gone and that she has lost territory to her servant . This necessitates a change in strategy . She must adopt offensive tactics . She resorts to strong commands (14) call face threatening acts (abbreviated as FTAs) .

According to Brown and Levinson , message construction - or 'ways of putting things' - is part of the expression of social relationships . A person can choose to be polite or impolite by saving or threatening the **face** of others . 'Face' is seen as a kind of 'self-image' which speakers in a society claim for themselves . It has two related aspects , called **positive** and **negative** face . Simpson (1989) , following Brown and Levinson (1978) says that negative face 'refers to any speaker's basic claim to territories , personal preserves and the right to non-distraction , in other words , the speaker's freedom of action and freedom from imposition . Positive face , on the other hand , refers to the

approbation maxim . According to Brown and Levinson (1978) , this is an instance of **positive politeness** which is specifically concerned with redressing the positive face of the hearer or uplifting his self-image . It includes , amongst other things , offers , compliments , claims to common ground and displays of interest and approval of each other's personality . Lady Booby is trying to win her waiting-gentlewoman to her side . Even when she makes a request , she softens it considerably ; this is linguistically encoded by the repetition of the second person pronoun 'you' after the imperative 'go' (so go you to the steward and bid him pay him his wages) .

Mrs. Slipslop's response is altogether unexpected . Instead of complying with her lady's request , she strongly criticises her by making an oblique reference to her indecision (6) . In so doing , she is breaking two of Grice's maxims ; the maxim of **relation** - "make your contribution relevant", and the maxim of **quantity** - "make your contribution as informative as possible-don't give too much or too little information ; avoid unnecessary prolixity". Mrs Slipslop's response (6), which also involves a violation of the **tact** maxim (Leech, 1982 : 25) brings about a noticeable change in the verbal transaction . Lady Booby , abandons her calm and modest attitude and adopts intsead an attitude of peremptoriness ; 'she had taken a decision and resolved to keep it'(7).

Mrs Slipslop's retort is even more provocative : it not only implies a challenge to her mistress's decision (8) but even a harsh criticism of her character (9-10) . The rise in temper is emphatically expressed by the reporting

One thing to notice at the start is that although the topic of the conversation is supposed to be the dismissal of the 'wicked Joseph' , this topic obviously constitutes a very negligible portion of the verbal interaction . Joseph's name is only mentioned once (by Lady Booby who initiates the conversation) and then is dropped altogether . The main body of the conversation is taken up by a power game in which each of the two participants is seeking to dominate , to control the dialogue , to gain territory , to save her face and emerge as the triumphant party . In this type of 'transaction management' (Burton 1982 : 87), it is Mrs Slipslop who obviously exerts the greater effort to control the dialogue in order to make up for her inferior social status , Thus she resorts to various types of acts as challenging , criticising , ridiculing and finally threatening in order to reinforce her position and re-adjust her social role . We finally get the impression that the role relations which normally pertain between mistress and servant are reversed .

Right from the beginning of the conversation , the role relations between the two characters are indicated . Lady Booby uses the last name only (1) . Again , it is she who starts the conversational exchange . she alsp uses the speech act of commanding (4) , which confirms the presupposition that she is socially superior to Mrs Slipslop . But although socially superior , Lady Booby obeys **the principle of politeness** , at least at the beginning of the conversation . For example (2) 'I find too much reason to believe all thou hast told me of this wicked Joseph', can be interpreted as a kind of compliment to Mrs Slipslop since it involves an approval of Mrs Slipslop's previous judgment concerning Joseph . This in itself is an indication that Lody Booby is observing the

tell that to every body ! says Slipslop , (30) , 'any more than I am obliged to keep it a secret.' (31)

'I desire you would provide yourself , 'answered the lady . (32)

'With all my heart ,' replied the waiting-gentlewoman ; (33) and so departed in a passion , and slapped the door after her . (34)

III . Analysis

The major part of this extract is made up of a conversation between Lady Boody and her waiting-gentlewoman , Mrs Slipslop . There are occasional remarks and comments thrown in by the author , Fielding , like sentence (5) which tells us something about the former attitude of Mrs . Slipslop towards her lady , i . e . one of deference and respect . (she had preserved hitherto a distance to her lady) and about a certain secret she has known about her lady which has changed her deferential attitude into one of sauciness and , in a sense , levelled down the social distinction between them . The author intrudes again in sentence (18) both to tell us about Lady Booby's suspicion (that her waiting woman knows the secret of her attempted seduction of Joseph) and to resume the conversation which has broken up at sentence (17) . This type of additional or extra information provided by auhorial remarks and comments is essential as it contributes straightforward clues to the understanding and analysis of texts or conversations . Apart from these two sentences , which introduce the author's remarks and comments , the rest of the extract is taken up by the conversation between the two characters .

morphrodites to wait upon you ... (13) 'Do as I bid you , 'says my lady (14) ' and don't shock my ears with your beastly language' (15)

'Marry-come-up.' cries Slipslop , (16) 'People's ears are sometimes the nicest part about them." (17)

The lady , who began to admire the new style in which her waiting-gentlewoman delivered herself , and by the conclusion of her speech , suspected somewhat of the truth , called her back , and desired to know what she meant by that extraordinary degree of freedom in which she thought proper to indulge her tongue . (18)

'Freedom!' says Slipslop , (19) 'I don't know what you call freedom . madam: servants have tongues as well as their mistresses (20) 'Yes , and saucy ones too' answered the lady. (21) 'but I assure you I shall bear no such impertinence.'(22) 'Impertinence!' (23) 'I don't know that I am impertinent. 'says Slipslop.' (24)

'Yes indeed you are' , cries my lady (25) 'and unless you mend your manners. this house is no place for you.' (26)

'Manners !' cries Slipslop , (27) 'I never was thought to want manners **nor modesty neither** ; and for places . there are more places than one : and I know what I know.' (28)

'What do you know , mistress ?' answered the lady (29) 'I am not obliged to

Joseph. Joseph is pursued by Lady Booby but he has also to resist the amorous advances of the tigerish Mrs Slipslop . Before being summoned by her lady , Mrs Slipslop had carefully applied her ears to the keyhole and listened to her lady's endeavours to seduce Joseph . For ease of reference the text is given with sentence numbering :

> "'Slipslop' , said the lady , (1) 'I find too much reason to believe all thou hast told me of this wicked Joseph ; (2) I have determined to part with him instantly ; (3) so go you to the steward , and bid him pay him his wages'(4).
>
> Slipslop , who had preserved hitherto a distance to her lady , rather out of necessity than inclination , and who thought the knowledge of this secret had thrown down all distinctions between them , answered her mistress very pertly, (5) 'she wished she knew her own mind ; and that she was certain she would call her back again before she was half way down stair.'(6)
>
> The lady replied , ' she had taken a resolution . and was resolved to keep it.'(7)
>
> 'I am sorry for it. 'cries Slipslop ; (8) and if I had known you would have punished the poor lad so severely , you would never have heard a particle of the matter . (9) Here is a fuss indeed . about nothing.' (10) 'Nothing' returned my lady ; (11) 'Do you think I will countenance lewdness in my house ?' (12)
>
> 'If you will turn away every footman' said Slipslop , 'that is a lover of the sport, you must soon open the coach-door yourself . or get a sett of

acts (for instance, by giving straightforward answers to questions) than a person of higher status who may wilfully or deliberately flout, or 'opt out' of, the cooperative principle, 'as, for example members of government do when they refuse to answer questions on the ground that the information required is classfied' (Grice's example). Even more related to social status is the 'politeness principle' and the related maxims of **'tact'**, **'generosity'**, **'approbation'** and **'modesty'** suggested by Leech (1982 : 23-29) and expanded in Leech 1983.

In the next section, which will be devoted to an analysis of an illustrative extract from Fielding's **Joseph Andrews**, I will try to show, from a discourse-oriented perspective, how the violation of social norms and the reversal of role relations are satirically encoded through the language medium, how the two characters participating in the verbal interaction, namely lady Booby and Mrs Slipslop, alterately compete for dominance and face-saving and how this satirical representation of role relations between the two characters contributes to the elucidation of the peculiar quality of social relationships in the whole novel.

II. Extract from Joseph Andrews

This extract is from Book I, chapter 9, where Lady Boody. having emotionally, but injudiciously, exposed herself to the undesirable and humiliating situation of being refused by her footman, Joseph, summons her waiting gentlewoman Mrs Slipslop, to convey to her her decision of firing

Of particular importance to the sociolinguistic study of literary texts , notably drama and fiction , is the idea that the social relations existing between characters are encoded in the language system . A study of dialogue and conversation in plays and novels can help to establish and delineate the status and social role of each character in relation to the other characters engaged in the communicative event . For instance, terms of address and the pronoun system can be used to indicate nearness or remoteness in social relations (cf Brown and Gilman 1960: 253-60). Morecover, the use of title plus last name and Sir plus first name is characteristic of the way people of inferiòr status address their superiors . Similarly , last name alone 'is used by close equals or by people of superior status to well known inferiors' (Short, 1989 : 155) .

Social relations also play a significant role in determining the structural organisation of dialogues and conversations . According to social conventions , it is the person of superior social status who initiates the conversational exchanges (Coulthard . 1977 : 95-6) , who makes the first move , who leads and expresses his own will . It is also normal for a character with superior status to perform such 'speech acts' as commanding , questioning and threatening (Austin , 1962; Searle , 1969 , 1976) . Violation of such norms can lead to a reversal of values and social roles .

Respect for , or violation of , the **'cooperative principle'** and its regulative conventions or 'maxims' , notably the maxims of **quantity , quality , relation and manner** (Grice, 1975 : 41-58) is in some way linked to social status since a person of inferior status is normally more apt to cooperate in communicative

thought to characterise certain types of literary , mainly poetic , texts . Recent advances in sociolinguistics , pragmatics and discourse analysis have , however, strongly influenced stylistic studies and effected a change of orientation in the approach of stylisticians . Discourse analysts have been concerned with describing instances of language use in context since discourse analysis is the 'sociolinguistic analysis of natural language' (Stubbs , 1983) . Attention is more and more directed towards inter-sentential relations and towards sequences of conversational contributions across pairs of individual speaking turns . This tendency has been reflected in recent studies of literary texts which are regarded as occurrences of naturally occurring communication . The distinction between literary and non-literary language is increasingly getting blurred . Fowler (1981 : 21) argues that there is no special variety of language use which is exclusively literary .

> "Some of the varieties used in the constitution of a specific 'literary' text may tend to occur regularly in some , but not all other 'literary' texts but they are not restricted to 'literary' texts (rhyme and alliteration are found in advertisements) and 'literary' texts also draw upon patterns which tend to occur in 'non-literary' texts (conversation , news report) . The stylistic overlapping and the absence of any necessary but sufficient linguistic criterion for the 'literary' text , is well known though often ignored . My suggestion is that stylistics and literary studies must take sociolinguistic variety theory and methodology seriously as a way of accounting for the specific linguistic properties of the texts concerned" .

I. Preliminary remarks

Literary studies have considerably benefited from recent work conducted in the field of lingustics and though a tendency still exists among some literary critics to ignore or underrate attempts made by modern linguists to extend the application of their theories and findings to the study and interpretation of literary texts , it remains a fact that the linguistic analysis of such features as syntax , lexis and discourse provides a satisfactory support and a reasonable basis for any systematic and objective discussion of works of literature. As early as 1960 , Roman Jakobson made a statement about the relationship between linguistics and literary studies which , by virtue of its attested relevance to literature and stylistics , has beeen quoted in most books on the subject and which . for the same reason , we do not find any justification for leaving out :

> "If there are some critics who still doubt the competence of linguistics to embrace the field of poetics , I privately believe that the poetic incompetence of some bigoted linguists has been mistaken for an inadequacy of the linguistic science itself . All of us here , however . definitely realise that a linguist deaf to the poetic function of language and a literary scholar indifferent to linguistic problems and unconversant with linguistic methods are equally flagrant anachronisms". (Jakobson. 1960 : 377) .

Significant strides have been made since the sixties in the area of linguistic studies of literary texts . Stylisticians in the sixties and seventies were mainly preoccupied with such issues as the definition of style and the isolation of syntactic , lexical and phonological deviations from the codes which were

INTERLOCUTOR'S ROLES

in

Joseph Andrews

Dr . Amin H. EL-RABBAT

Ph. D. London 1978

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٦) لسنة ٢٠٠٠

الناشر: مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين ـ الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من
مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧
مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣
مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة ت: ٣٩٢٩١٩٢
مكتبة دار البشير
٣٣ ش الجيش عمارة الشرق ت: ٣٣٠٥٥٢٨

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٥) لسنة ٢٠٠٠

الناشر: مركز الحضارة العربية
٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من
مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧
مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية
٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس: ٤٨٣٣٣٠٣
مكتبة زهراء الشرق
١٦ ش محمد فريد - القاهرة ت: ٣٩٢٩١٩٢
مكتبة دار البشير
٣٢ ش الجيش عمارة الشرق ت: ٣٣٠٥٥٢٨

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٤) لسنة ١٩٩٩
الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت : ٣٩١٤٣٣٧

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٣) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨
ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية
١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

البحوث والدراسات المنشورة بالعدد (٢) لسنة ١٩٩٩

الناشر: مركز الحضارة العربية

٤ شارع العلمين - الجيزة تليفاكس ٣٤٤٨٣٦٨

ويطلب من مكتبة الإنجلو المصرية

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت: ٣٩١٤٣٣٧

فكر وإبداع

البحوث والدراسات والإبداعات المنشورة بالعدد (١) لسنة ١٩٩٩

الناشر مكتبة الأنجلو المصرية

١٦٥ شارع محمد فريد (القاهرة) ت: ٣٩١٤٣٣٧

يطلب من :

• **مركز الحضارة العربية**

٤ ش العلمين ـ عمارات الجيزة تليفاكس : ٣٤٤٨٣٦٨

• **مكتبة الأنجلو المصرية**

١٦٥ ش محمد فريد القاهرة ت : ٣٩١٤٣٣٧

• **مكتبة زهراء الشرق**

١٦ ش محمد فريد ـ القاهرة ت : ٣٩٢٩١٩٢

• **مكتبة منشأة المعارف بالإسكندرية**

٤٤ ش سعد زغلول تليفاكس : ٤٨٣٣٣٠٢

• **مكتبة دار البشير بطنطا**

٣٢ ش الجيش عمارة الشرق ت : ٣٣٠٥٥٣٨

• **مكتبة الآداب**

٤٢ ميدان الأوبرا القاهرة ت: ٣٩٠٠٨٦٨ ـ ٣٩١٩٣٧٧

رقم الإيداع :	٢٠٠٠/٣٤٣٤
الترقيم الدولى :	I.S.B.N 977 - 291 - 205 - 8

مطبعة العمرانية للأوفست

الجيزة ت : ٥٨١٧٥٥٠

نور

لأعمال الكمبيوتر

حسن عبد الحليم

ت : ٧٤٢٠٤٧٨

FIKR WA IBDA'

- INTERLOCUTOR'S ROLES in Joseph Andrews

- Litte'rature et . Sciences

No . (7)
SEP 2000



Markaz
AL HADARAH
AL ARABIAH